UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI PADOVA

DIPARTIMENTO DEI BENI CULTURALI

Archeologia, Storia dell'Arte, del Cinema e della Musica

Corso di Laurea Magistrale

in

Storia dell'Arte

Tesi di Laurea Magistrale

Hilma af Klint:

Colori e Forme dell'Astrattismo Visionario

Relatore
Ch.mo Prof. Giovanni Bianchi

Correlatore
Ch.mo Prof. Guido Bartorelli

Laureanda

Flavia Tasca 2038473

Anno Accademico 2024/2025

Indice generale

Premessa.....p. 1

Parte I: Biografia…….……p. 5

I.1 La famiglia af Klint……....p. 7

I.2 I circoli femminili e il percorso accademico……p. 10

I.3 "De Fem" e l'inizio dell'arte spirituale……p. 14

I.4 I Dipinti per il Tempio: Il grande incarico……...p. 20

I.5 Le nuove correnti spirituali e l'incontro con Rudolf Steiner……...p. 25

I.6 Le nuove serie e il confronto con il mondo dell'arte astratta……..p. 33

I.7 Nuovi spazi espositivi e i preparativi per il futuro……..p. 44

I.8 L'importanza del tempio……p. 52

I.9 La scoperta di Hilma af Klint e le mostre postume……p. 55

Parte II: I messaggi spirituali di Hilma af Klint……p. 58

II.1 *Caos Primigenio (Urkaos)* 1906-1907……...p. 61

II.2 *I Grandi dipinti di figure,Gruppo III(De Stora Figurmälingarna)*1907p. 68

II.3 *I Dieci più Grandi, Gruppo IV (De tio störta)* 1907……...p. 73

II.4 *La Stella a sette punte (Sjustjärnan)* e *Evoluzione (Evolutionen)* 1908 p. 75

II.5 *L'Albero della Conoscenza (Kunskapens träd)* 1913-1915……....p. 78

II.6 *Il Cigno (Svanen)* e *La Colomba (Duvan)* 1914-1915……p. 80

II.7 *Pale d'Altare (Altarbild)* 1915……p. 91

II.8 *La Botanica* 1919-1920……..p. 94

III Appendice iconografica - copia testamento…….p. 103

IV Bibliografia…….p. 141

V Sitografia……..p. 148

Premessa

Hilma af Klint è un'artista svedese "astratta" (o forse sarebbe meglio dire "non convenzionale") vissuta nello stesso periodo di Vassijli Kandinsky, Piet Mondrian ed Edvard Munch, eppure nessuno ne aveva avuto notizia fino alla fine degli anni Novanta del Novecento.

A volte, nella storia dell'arte, succede che un artista cada nell'oblio e venga successivamente riscoperto e acclamato attraverso nuove esposizioni delle sue opere, ma non è il caso di questa pittrice.

Infatti, per Hilma af Klint si tratta di un vero e proprio debutto, celebrato in particolare attraverso una importante mostra retrospettiva nel 2018, presso il Solomon R. Guggenheim Museum di New York , intitolata *Hilma af Klint: Painting for the Future*, che ha battuto tutti i record del museo con più di 600.000 visitatori.

L'artista, nei vari articoli che le vengono dedicati, viene definita "visionaria", "pioniera dell'astrattismo", ma allora a cosa è dovuto questo ritardo mediatico?

Nella risposta risiede lo spunto che ha acceso il mio interesse nei suoi confronti: Hilma af Klint si è autocensurata, ha ritenuto che il pubblico del suo tempo non fosse all'altezza di comprendere il contenuto delle sue opere non convenzionali e le ha nascoste al mondo, attraverso un testamento, fino a vent'anni dopo la sua morte, avvenuta nel 1944.

Fortunatamente nel 2024 la mostra di New York è stata riproposta nell'omonimo museo di Bilbao e dopo averla visitata di persona ho avuto la conferma che l'artista e i suoi dipinti meritassero di essere conosciuti anche in Italia.

La ricerca è stata divisa in due parti, la vita e le opere, al fine di riuscire a cogliere l'essenza della sua personalità, la sua formazione artistica e i messaggi insiti nei suoi lavori.

Hilma af Klint nasce a Stoccolma nel 1862 da una famiglia nobile e colta appartenente alla Marina Reale Svedese. Fin da subito l'ambiente familiare la fa

appassionare alla matematica e all'astronomia a cui si aggiunge l'interesse per la botanica, grazie alle estati passate nelle proprietà di campagna.

La predisposizione per l'arte emerge ben presto e i genitori, molto moderni per l'epoca, sostengono i suoi studi accademici, fino al diploma presso la Reale Accademia Svedese delle Arti di Stoccolma nel 1887, rientrando così nella ristretta cerchia delle prime donne ad accedere a questi studi.

Le sue qualità artistiche, in particolare nei ritratti e nei paesaggi tradizionali, vengono subito riconosciute ed intraprende così una gratificante carriera professionale, frequentando molti circoli intellettuali di Stoccolma.

La pittrice, però, grazie alla sua raffinata intelligenza e alla sua curiosità, non rimane indifferente all'enorme quantità di stimoli che le vengono offerti da una società in pieno fermento, a cavallo fra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, nell'ambito della cultura, dell'arte e della scienza (la sede del premio Nobel è proprio a Stoccolma).

Infatti, si può definire letteralmente figlia dello "zeitgeist" dell'epoca, e lo si nota, soprattutto, attraverso la sua adesione a tutti i movimenti che si prodigano per dare voce alle donne.

Collabora, dal 1906, con i movimenti per i diritti civili delle donne, si iscrive all'Associazione delle Artiste Svedesi nel 1910, viene introdotta nei circoli medianici di Stoccolma, dove fonderà il gruppo spiritico de *Le Cinque* nel 1896 e successivamente de *Le Tredici* nel 1917, composti esclusivamente da donne artiste e amiche.

Si iscrive, nel 1904, alla Società Teosofica Svedese e nel 1920 alla Società Antroposofica fondata da Rudolf Steiner, dove le donne hanno un ruolo di primo piano.

La sua vita sarà circondata totalmente dalla presenza femminile e si batterà costantemente per eliminare la distinzione di genere, sia nella vita privata che attraverso le sue opere spirituali.

Il 1906 è anche l'anno della svolta artistica per Hilma af Klint che, durante una delle sedute medianiche con il suo gruppo de *Le Cinque*, riceve dagli spiriti guida l'incarico di rappresentare i loro messaggi attraverso la pittura.
Inizialmente chiede la collaborazione delle amiche ma poco dopo questa soluzione viene abbandonata e prosegue la sua opera spirituale da sola realizzando: *I Dipinti per il Tempio*.
Le sue tele non sono mai isolate, ma si sviluppano in serie dove i messaggi vengono espressi attraverso un articolato linguaggio fatto di nuove forme, nuove parole, nuovi simboli e nuove tecniche compositive che in Europa nessuno aveva ancora sperimentato.
La teosofia, l'antroposofia, il cristianesimo, la scienza, l'esoterismo e le nuove teorie dei colori vengono, così, condensati in rappresentazioni stupefacenti, vibranti e profonde, tutte volte a guidare l'essere umano verso una nuova consapevolezza spirituale.
Fino al 1915 l'artista persegue una duplice produzione pittorica, conducendo una duplice vita parallela. Da un lato realizza opere tradizionali, che le consentivano di mantenersi economicamente, mentre dall'altro lato crea tele non convenzionali, innovative e sperimentali, le quali, sebbene nascoste al pubblico dell'epoca, rappresentavano l'espressione più autentica della sua ricerca.
Contrariamente ai suoi colleghi più famosi, Hilma af Klint non è interessata a promuovere la sua nuova arte, pur essendo perfettamente a conoscenza di come funzionano i circuiti del mercato dell'arte e i movimenti d'avanguardia.
Prova invece, ripetutamente, a trovare una collocazione adeguata alle sue opere spirituali nell'ambito dei circoli teosofici, cercando appoggio soprattutto da parte di Rudolf Steiner, considerato il suo mentore.
La profonda delusione per il mancato sostegno, conduce l'artista alla consapevolezza che quello non è il suo tempo, ed ecco la decisione che la porta ad "archiviare" i suoi dipinti innovativi per destinarli al pubblico del futuro.

Assieme alle sue opere, catalogate in modo meticoloso, ci sono anche un'infinità di quaderni che riassumono e descrivono tutto il suo lavoro e il suo percorso umano.
Questa scelta così audace, forte e rischiosa ha tenuto l'artista fuori dal mondo dell'arte per quasi settant'anni, contrariamente ai suoi colleghi più famosi che hanno scelto di promuovere le loro opere diventando i riferimenti dell'arte astratta, ma si sta rivelando sorprendente per il pubblico del futuro, che è il nostro presente.
Con la scoperta di questa pittrice ci si accorge di quanto il mondo dell'arte sia mobile e riservi ancora delle vere sorprese ma, allo stesso tempo, appare evidente quante siano le sue lacune a causa dei pregiudizi di genere.
Vi è, infatti, un mondo sommerso fatto di donne che hanno lasciato dei grandi contributi nell'ambito della cultura, della scienza e dell'arte ma che, sistematicamente, la storia ha abbandonato nell'oblio.
L'impegno di Hilma af Klint per abbattere queste barriere è ancora un tema attuale e spigoloso da affrontare, ma forse questa potrebbe essere l'occasione giusta per intraprendere un ambizioso, e necessario, percorso di aggiornamento della storia dell'arte.

Parte I: Biografia

I.1 La famiglia af Klint

È il 1902 quando l'artista Hilma af Klint posa per questa foto-ritratto nel suo studio di Stoccolma. Atteggiamento emblematico il suo, dal quale si evince il profondo legame con la sua famiglia durato tutta la vita; Non si presenta come artista in "azione", nessun pennello, nessuna tavolozza o cavalletto ma la testa appoggiata alla mano e allo stesso tempo inclinata verso il ritratto del nonno. La posa è quella del pensatore e come di qualcuno che ha grandi intenti.

Grandi intenti come quelli compiuti dai suoi avi, tutti ufficiali della marina svedese che li hanno resi profondi conoscitori del mare e delle stelle[1].

Hilma af Klint, figlia di Mathilda Sonntag e dell'ammiraglio Fredrik Viktor af Klint, nasce il 26 ottobre del 1862 a Palazzo Karlberg a Solna, appena fuori Stoccolma. L'edificio era la sede della scuola dei cadetti della marina svedese diretta dal padre, che lì insegnava astronomia, navigazione, matematica e nautica. Cresce insieme al fratello, Gustaf, e alle sorelle Ida ed Hermina, in una famiglia benestante e con ampi interessi intellettuali, anche se non nell'ambito dell'arte.

Nel 1805 la famiglia era stata insignita del titolo nobiliare, sotto forma di due lettere "af", grazie proprio alle imprese eccezionali dei suoi avi che si distinsero sia come ufficiali che come cartografi, durante le manovre nell'ultima battaglia navale con la Russia, ai tempi di Caterina la Grande, e successivamente con l'elaborazione, da parte del nonno, della *Sveriges Sjoatlas*[2].Quest'ultima era un'opera cartografica che registrava tutte le acque svedesi, dai laghi alle coste frastagliate, fino ai mari. Il nonno aveva trascorso decenni a esplorare l'interno oscuro dei mari e dei laghi con l'aiuto dei suoi strumenti. Misurando, calcolando e disegnando aveva individuato nelle tetre profondità barriere, banchi di sabbia, montagne, burroni e relitti di navi e li aveva

[1] JULIA VOSS, DANIEL BIRNBAUM (a cura di), *Hilma af Klint und Wassily Kandinsky Träumen von der Zukunft*, catalogo della mostra (Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen 2024), S.Fischer, Frankfurt am Main 2024, p. 21.
[2] *Ivi*, p. 22.

disegnati con linee e simboli sottili sulla luminosa superficie delle sue mappe, riuscendo a rendere visibile l'invisibile.

Per festeggiare il centenario del titolo nobiliare, nel 1905, venne addirittura pubblicata un'ampia cronaca familiare e Hilma omaggiò l'evento disegnando l'immagine di copertina (fig.1), con gli strumenti della navigazione (àncora e binocolo) che sostengono lo stemma di famiglia, dove appare una roccia nel mare con sopra una stella che risplende[3].

All'interno di questa cronaca viene menzionata con orgoglio anche l'artista, nella sua veste di pittrice e studentessa della Reale Accademia delle Arti di Stoccolma, dove vengono messi in evidenza i numerosi riconoscimenti ottenuti.

Nessuno si sarebbe immaginato che, a distanza di più di un secolo, sarebbe diventata lei il personaggio più famoso della famiglia.

Hilma trascorse le estati della sua infanzia nel maniero di proprietà ad Hanmora, sull'isola di Adelsö, nel lago Mälaren, e questo le diede la possibilità di entrare in contatto anche con la natura in tutte le sue forme.

Grazie a questa condizione culturale e sociale privilegiata, Hilma ereditò dalla sua famiglia un grande interesse per la matematica e la botanica, mostrando anche una precoce attitudine all'arte visiva.

A diciotto anni, nel 1880, intraprese la sua educazione artistica a Stoccolma, presso l'Istituto Tecnico, studiando pittura e frequentando contemporaneamente corsi di ritratto alla scuola privata di Kerstin Cardon.

Nel 1882 fu ammessa alla Reale Accademia Svedese delle Arti, uno dei pochi centri europei che all'epoca ammettevano donne. In una società in cui il matrimonio era uno sbocco socioeconomico naturale per molte giovani donne, solo quelle appartenenti alla media e alta borghesia, che disponevano di risorse familiari per pagare i propri studi, potevano permettersi di frequentare l'Accademia con il tempo e la dedizione che ciò comportava. A questo proposito, i genitori di Hilma furono un sostegno fondamentale per le loro figlie poiché capirono che la loro educazione, così come

[3] ADELAIDE NAUCKHOFF, *Atten af Klint: Anteckningar ur sklakpappar*, Stockholm: Centraltryckeriet, 1905.

quella dei membri maschi della famiglia, era necessaria in tutti gli ambiti e particolarmente in quello scientifico.

Purtroppo per decenni rimase la convinzione che le donne non fossero in grado di creare e innovare, bensì solo di copiare, e pertanto gli unici corsi accessibili alle donne furono quelli del ritratto e della pittura di paesaggio[4].

Hilma af Klint, cogliendo comunque questa opportunità, si laureò nel 1887 come pittrice tradizionale di paesaggi, ritratti e botanica, diventando una delle allieve più brillanti dell'Accademia (fig.2).

Venne premiata nel 1888 per la pittura di figura dal vero, probabilmente per il suo dipinto a olio *Andromeda al mare* che presentò ad un concorso dell'Accademia.

Grazie alle sue qualità verrà anche premiata con un appartamento-studio in affitto a Kunkträdgården, il quartiere più artistico e bohémien di Stoccolma, per poter continuare la sua attività creativa. L'artista si trasferì con altre due compagne nella nuova casa, proprio vicino al famoso Blanch's Art Salon[5], avendo così l'opportunità di entrare in contatto con grandi pittori, ed integrarsi nei circoli artistici e femministi della città.

In questa prima fase della sua vita venne segnata anche da due importanti lutti. Nel 1880 morì la sorella più piccola, Hermina all'età di dieci anni. Tale evento avrà un impatto molto profondo, negli anni a venire, proprio nel suo approccio al mondo spirituale. Nel 1898 morì anche l'adorato padre e nel 1899 inizierà a prendersi cura personalmente della madre, trasferendosi con lei al n.52 di Brahegaten a Stoccolma.

Le cronache familiari la descrivono come una persona minuta, molto riservata ma dal grande animo sensibile. Non si sposò mai, anche se, per un breve momento, era sembrato fosse interessata ad un uomo dal cognome inglese, un certo Halliday, ma nessun matrimonio si concretizzò[6].

---

[4] LUCIA AGIRRE, *Hilma af Klint: Una Mujer de su tiempo*, in TRACEY BASHHOFF E LUCIA AGIRRE (a cura di), *Hilma af Klint*, catalogo della mostra (Bilbao, Museo Guggenheim, 2024), La Fàbrica & FMGB Guggenheim Bilbao, Bilbao 2024, p. 28.

[5] Spazio artistico di fondamentale importanza per tutte le innovazioni artistiche e dove espose, nel 1894, le sue opere anche Edvard Munch.

[6] KATE KELLAWAY, *Hilma af Klint: A Painter possessed*, in "The Guardian", 21 febbraio 2016.

In seguito, però, incontrerà nella sua vita molte donne speciali che riusciranno a soddisfare tutti i suoi bisogni sia emotivi che artistici.

I.2 I circoli femminili e il percorso accademico

La formazione artistica e personale di Hilma af Klint attinge a piene mani dallo "zeitgeist" del periodo a cavallo del XIX e il XX secolo.
Era una persona illuminata che viveva in un'epoca di grandi cambiamenti, dalle nuove scoperte scientifiche, alle trasformazioni politiche e sociali, dove nascono le prime lotte per i diritti delle donne, e in cui vengono riviste le credenze fino ad allora esistenti sull'universo conosciuto e spirituale.
Mentre inizia il suo cammino come artista tradizionale a Stoccolma, entra in contatto con personalità femminili che la guideranno nel suo percorso di formazione. Prima fra tutte proprio Kerstin Cardon[7], sua insegnante di ritratto dal 1880, che fu una delle prime diciotto donne ad essere ammesse alla sezione femminile dell'Accademia di Belle Arti Svedese, aperta nel 1864[8]. Successivamente, nel 1890, l'insegnante diventerà membro della Fondazione Artisti Svedesi e verrà nominata commissaria per la sezione artiste svedesi nell'Esposizione Universale di Chicago (*Colombiana*) nel 1893. Questo evento fu un passaggio fondamentale per l'arte al femminile, perché per la prima volta fu allestito un intero padiglione (The Woman's Pavillion, progettato da Sophia Hayden) per esporre solo opere di artiste da tutto il mondo[9]. Fra le pittrici svedesi partecipò anche Ida von Schulzenheim, che successivamente fondò

[7] L'artista (1843-1924) dopo aver insegnato in varie scuole di Stoccolma, nel 1875 apre una scuola di pittura nel suo studio dove rimase fino al 1911. Attraverso i suoi numerosi studenti, fu in grado di dare un contributo significativo all'arte in Svezia. Oltre ai ritratti del re Oscar II, dipinse molti illustri svedesi, tra cui l'esploratore Sven Hedin. Le sue opere sono nella collezione del Malmö Art Museum.
[8] SOPHIE ADLESPARRE, *Staten och den svenska konstnärinnan/Esselde pseud*, in "Tidskrift för hemmet, tillegnad Nordens qvinnor", Nordsted & Söner, 1862, pp. 266-70.
[9] Da notare che l'unica artista donna italiana a partecipare fu Maria Martinetti, pittrice romana che si dedicò alla pittura orientalista. Ha esposto i suoi dipinti alle esposizioni internazionali di Roma, Venezia e Parigi. Nel 1890 emigrò negli Stati Uniti e nel 1893 espose appunto a Chicago.

l'Associazione delle Artiste Svedesi (FSK), che aveva come obiettivo, oltre alla lotta contro la discriminazione di genere in ambito artistico, quello di promuovere soprattutto il merito, per cui le donne avrebbero dovuto essere considerate come artiste e non in quanto donne.

Hilma nel 1910 aderirà a questa associazione, lavorando anche nella segreteria, e nel 1911, per implementare le esposizioni femminili, parteciperà alla prima mostra pubblica di sole donne con ben altre 180 artiste. Poiché anche la critica d'arte era, all'epoca, in mano ai soli uomini, Ida von Schulzenheim fondò la rivista "Art", tutta al femminile, che uscì nello stesso anno[10].

Sempre presso lo studio di Kerstin Cardon, Hilma conoscerà Anna Cassel, anche lei studentessa d'arte, che diventerà da subito la sua migliore amica e con la quale condividerà tutte le esperienze artistiche della sua vita. Entrambe entreranno nella cerchia della pittrice, fotografa e medium, Bertha Valerius[11], che le introdurrà nel mondo dello spiritismo. Infatti, grazie a lei, nel 1896, diventano membri del *Circolo Edelweiss* (Edelweissforbundet), fondato nel 1890 da Huldine Beamish spiritualista dell'alta borghesia svedese[12].

Come molti dei suoi contemporanei, che frequentavano circoli intellettuali e letterari, Hilma riteneva che le visioni spirituali e le nuove scoperte scientifiche non fossero antagoniste, ma complementari, e che queste due sfaccettature aspirassero a cogliere una verità superiore e a rivelare delle forze impercettibili. Nonostante le sessioni di spiritismo fossero bandite dalla religione ufficiale, divennero abituali e molto popolari a Stoccolma.

L'artista, infatti, continuò ad essere una cristiana praticante durante gli anni della sua formazione e anche in seguito. Nonostante si sentisse fortemente attratta dallo spiritualismo, amplificato in parte dal dolore per la morte prematura della sorella

---

[10] L. AGIRRE, *Hilma af Klint: Una Mujer … op. cit.,* pp. 29-32.

[11] L'artista (1824-1895) era figlia dell'influente funzionario pubblico, poeta e traduttore Johan D. Valerius. Nel 1860 si reca a Parigi dove apprende le tecniche fotografiche. Al suo ritorno a Stoccolma apre uno studio nel 1862, diventando una quotata fotografa svedese. Dopo due anni fu ufficialmente nominata ritrattista di Corte Reale. La vera e centrale passione di Bertha Valerius è però lo spiritualismo e a partire dagli anni Settanta dell'Ottocento, inizia ad annotare i messaggi e i disegni medianici che riceve da vari spiriti.

[12] L. AGIRRE, *Hilma af Klint: Una Mujer…,* op. cit., p. 30.

minore, diresse contemporaneamente anche una scuola domenicale cristiana, presso una delle fattorie di famiglia, fino alla fine degli anni Novanta dell'Ottocento[13].

Anche nell'ambito dei diritti civili Hilma partecipò attivamente. Nel 1906, fece parte della segreteria dell'Associazione Nazionale per il Diritto di Voto Politico delle Donne, e il suo nome appare nella petizione per raccogliere le firme per il suffragio femminile, senza vincoli di classe sociale, età e stato civile. Vennero raccolte oltre 142.000 firme che furono poi inoltrate al Parlamento (fig.3).

Fra di esse vi erano anche i nomi di molte artiste, come la pittrice Lotten Rönqvist, che condivideva con Hilma l'appartamento dell'Accademia in affitto a Stoccolma, l'illustratrice Herta Rönqvist e l'autrice Siri Rhodin. Tutte loro dovettero aspettare fino al 1921 per poter esprimere il proprio voto, poiché il Parlamento svedese non approvò il suffragio femminile nelle successive elezioni generali[14].

Durante una seduta spiritica presso il *Circolo Edelweiss*, Hilma con altre quattro artiste, fonda, sempre nel 1896, un nuovo gruppo spiritico denominato *Le Cinque* (De Fem), composto da Sigrid Hedman, Cornelia Cederberg, Mathilda Nilsson, Anna Cassel. Questo circolo avrà un ruolo fondamentale per dare nuovo impulso alla creatività dell'artista[15].

Contemporaneamente a tutti questi interessi, l'artista prosegue la sua carriera come pittrice naturalista e ritrattista convenzionale, diventando molto richiesta e rispettata nella capitale svedese (figg.4-5-6).

Dimostra l'ampiezza delle sue competenze anche attraverso la realizzazione, assieme ad Anna Cassel, di una serie di disegni dettagliati dell'anatomia e della chirurgia equina (fig.7). Questi disegni furono commissionati dall'Istituto di Medicina Veterinaria di Stoccolma, poi inseriti in un volume scritto da John Vennerholm e pubblicato nel 1901. Questo lavoro le consentirà altresì di approfondire la conoscenza

---

[13] ÅKE FANT (a cura di), *Secret Pictures by Hilma af Klint*, in *Hilma af Klint hemliga bilder/Hilma af Klint in salaisia kuvia*, catalogo della mostra(Helsinki, Nordiskt Konstcentrum, 1988), Helsinky 1988, p. 23.

[14] L. AGIRRE, *Hilma af Klint: Una Mujer … op. cit.,* p. 27.

[15] *Ivi*, p. 32.

della strumentazione scientifica utilizzata all'epoca, come ad esempio il microscopio, che la aiuterà ad avere un nuovo approccio nel mondo dell'invisibile[16].
Allo stesso modo si cimenterà nell'illustrazione di libri per bambini e creazione di motivi di ricamo.
Dal 1903 sono documentati anche vari viaggi in compagnia di Anna Cassel, attraverso la Germania, l'Olanda, la Norvegia, il Belgio e l'Italia. Salta subito all'occhio la mancanza di visite in Francia e nello specifico a Parigi, che era senz'altro una meta quasi doverosa per la maggior parte degli artisti. L'artista rimane molto colpita, invece, dall'arte italiana, soprattutto dai grandi sfondi dorati medievali e dalle pale d'altare rinascimentali, sia per il loro significato devozionale che per le dimensioni.
Per venticinque anni, tra 1888 e il 1914, Hilma visse sostanzialmente della sua arte convenzionale, che le consentiva di potersi dedicare con tranquillità ai suoi interessi nell'ambito spirituale, e non mancarono le esposizioni in più di due dozzine di mostre, la maggior parte delle quali collettive.
Fra le più importanti, nel 1914, vi fu anche la Baltic Exhibition di Malmö, una gigantesca mostra d'arte composta da varie mostre distribuite in 56 sale, con oltre 3500 quadri e sculture, destinate a promuovere la coesione tra gli artisti che si affacciavano sul Mar Baltico. In questa occasione, nello spazio destinato all'Associazione delle Artiste Svedesi, l'artista espose un solo dipinto accademico naturalistico, che non destò particolare interesse e che non venne nemmeno menzionato nei quaderni molto puntuali tenuti dall'artista, mentre a poca distanza in un'altra sala, la stampa impazziva, nel bene e nel male, per le opere astratte di Vasilij Kandinsky, che riempivano quasi tutto lo spazio disponibile. Purtroppo, nonostante tutta la sua progressività sulle questioni politiche, l'Associazione delle Artiste rappresentava una visione conservatrice dell'arte. La pittura moderna non era in

[16] JULIA VOSS, *Die Menschheit in Erstaunen versetzen: Hilma af Klint*, Biographie, S.Fischer, Frankfurt am Main, 2020, pp. 181-189.

programma e come diplomata alla Reale Accademia d'Arte, Hilma era la benvenuta ma non come creatrice di forme espressive del tutto nuove[17].
La mostra era stata inaugurata a maggio e alla fine di giugno l'erede al trono austriaco e sua moglie furono assassinati a Sarajevo. Il primo agosto l'Impero Tedesco dichiarò guerra alla Russia e gli espositori smisero di essere solo vicini confinanti, ritrovandosi in alcuni casi ad essere addirittura nemici.
La Svezia dichiarò la sua neutralità ma la guerra stabilì comunque un nuovo corso anche nella vita degli artisti. Hilma af Klint non prese mai posizioni politiche di parte ma sapeva benissimo quale era l'evoluzione degli eventi perché, attraverso la sua famiglia, aveva sempre notizie dirette che le consentivano di avere un chiaro quadro dei cambiamenti in atto.
A differenza di molti artisti nel resto d'Europa, Hilma non dovette lasciare la sua patria, ma negli anni girerà sempre più le spalle a Stoccolma, mettendo radici in campagna assieme alle sue amiche. Il luogo prescelto sarà l'isola di Munsö, nel lago Mälaren, dove la sua famiglia possedeva appunto due proprietà.

I.3 "De Fem" e l'inizio dell'arte spirituale

Attraverso il nuovo gruppo medianico de *Le Cinque* (De Fem), lo scambio di Hilma con il mondo spirituale, iniziato nel 1891, era innegabilmente passato ad un livello superiore ed avrebbe stabilito dei nuovi standard per tutto ciò che sarebbe seguito.
Venivano organizzate sessioni settimanali presso le case delle adepte e gli incontri si articolavano attraverso una struttura molto simile alla liturgia tradizionale, con letture bibliche, sermoni e benedizioni. L'arredo era disposto in modo che le partecipanti potessero stare sedute attorno ad un altare (fig.8). I contatti con gli esseri superiori

[17] J. VOSS, D. BIRNBAUM (a cura di), *Hilma af Klint und Wassily Kandinsky Träumen…*, op. cit., p.83.

avvenivano attraverso stati di trance alternati all'uso dello psicografo, strumento utilizzato per registrare trasmissioni di origine paranormale.
Hilma era la componente del gruppo che più spesso dirigeva le sessioni spirituali, poiché aveva la capacità di canalizzare questi messaggi anche restando cosciente.
Tra gli esseri che comunicavano con il gruppo vi era una serie di figure mediatrici che si presentavano per nome: Gregor, Georg, Amaliel o Ananda oltre a Esther e Clemens. A loro volta, sopra di esse, si trovavano "Gli Alti", chiamati anche maestri o fratelli di Mahatma e Ararat. Questi ultimi non comunicavano direttamente con le medium ma guidavano il dialogo attraverso i suddetti ambasciatori[18].
La maggior parte delle medium di questa epoca erano donne e molte di esse impiegarono la canalizzazione come mezzo per superare l'emarginazione, a cui le loro voci erano sottoposte dalla società, poiché affermavano di avere l'accesso diretto ad una autorità superiore assoluta[19].
Le Cinque registrarono con molta puntualità la loro attività in numerosi quaderni con testi e disegni automatici. Questi quaderni erano pieni di segni ritmici e ripetitivi che rivelavano il modo in cui queste donne avevano sviluppato la loro ricettività. Venivano annotati spesso anche dei messaggi:

«Protege tus dibujos. Son imágenes de olas cargadas de éter que te aguardan un dia, cuando tus oidos y tus ojos puedan percibir una llamada superior»[20].

La maggior parte dei disegni anteriori al 1903 si devono, di fatto, a Cornelia Cederberg, mentre Hilma prenderà in mano il testimone negli anni successivi[21].

---

[18] TRACEY BASHKOFF, *Introducci*ón, in TRACEY BASHHOFF E LUCIA AGIRRE (a cura di), *Hilma af Klint*, catalogo della mostra (Bilbao, Museo Guggenheim, 2024), La Fàbrica & FMGB Guggenheim Bilbao, Bilbao 2024, p. 17.
Inoltre per descrizione cfr. quaderni HaK555, p. 88, Hak556, pp. 353-355-394, Hak557, p. 49. Tutte le opere create da Hilma af Klint sono catalogate con un numero di inventario preceduto dalla sigla HaK.
[19] L. AGIRRE, *Hilma af Klint: Una Mujer…* op. cit., pp. 26-33.
[20] «Proteggi i tuoi disegni. Sono immagini di onde cariche di etere che ti aspettano un giorno, quando le tue orecchie e i tuoi occhi potranno percepire un richiamo più alto» (tradotto da me); Å. FANT (a cura di), *Secret Pictures by Hilma af Klint*… op. cit., p. 24. Questo messaggio fu ricevuto attraverso lo psicografo il 21 febbraio del 1905.
[21] IRIS MÜLLER-WESTERMANN, *Painting for the future: Hilma af Klint – "A Pioneer af Abstraction in Seclusion"*, in IRIS MÜLLER-WESTERMANN AND JO WIDOFF (a cura di), *Hilma af Klint – A Pioneer af Abstraction*, catalogo della mostra (Ostfildern, Moderna Museet, 2013), Hatje Cantz, Ostfildern 2013, p. 41.

Di una leggerezza ludica a tratti più frenetica, questi disegni automatici combinano forme astratte con elementi figurativi come fiori, foglie, conchiglie, ovvero tutti quei motivi che saranno ricorrenti nelle serie posteriori dell'artista (fig.9).

È probabile che la pratica dell'automatismo fece fare alla pittrice quell'apprendistato necessario per trascendere con maggior audacia i limiti della sua formazione artistica accademica e accedere, in questo modo, a un mondo di immagini completamente originali, di forme astratte di sua invenzione.

Questa forma di comunicazione spirituale non era un caso isolato all'epoca.

Intorno al 1905, infatti, fecero molto parlare di sé i bellissimi disegni spirituali di Wilhelmine Assmann (1867-1943), di Halle in Sassonia (fig.10). Era una donna semplice che lavorava nella lavanderia del marito e non aveva mai preso lezioni di disegno.

Dopo la morte del suo unico figlio, che visse solo pochi mesi, e quella della sorella a poca distanza di tempo, entrò in depressione e nessuna istituzione alla quale fu chiesto consiglio (la Chiesa, gli Apostolici, i Battisti o l'Esercito della Salvezza) riuscì ad aiutarla. Il punto di svolta arrivò grazie allo Spiritualismo che la fece rinascere[22]. Si rivelò una medium di talento. All'inizio anche lei utilizzò la scrittura automatica, attraverso la guida e i messaggi del figlio morto, che secondo le testimonianze, si manifestava con l'età di un ragazzo di dieci anni. Successivamente, fece la comparsa un nuovo spirito guida, Helize, identificata come un'adolescente russa, che ebbe il compito di condurla verso il disegno colorato durante le sessioni. L'autodidatta dipingeva ciò che nessuno aveva mai dipinto prima di lei, «auf ganz ausserordentliche Wiese, Frappierend schön, Unerschöpflich mannigfaltig, Stark und Frei, Visionär, Harmonisch, Geheimnisvoll»[23].

Questo evento catalizzò, dal 1907, l'interesse di riviste specializzate dell'occulto fino ai rinomati quotidiani e settimanali. Perfino il "New York Times" fece scrivere un articolo a tutta pagina sulla sua produzione. Nel 1911, per festeggiare il 150mo

[22] HANS FREIMARK, *Das erotische Moment in den unbewussten Talentaüsserungen der sogenannten Medien*, in "Zentralblatt fürPsychoanalyse", 4, 1914, p. 545.

[23]«in modo sorprendentemente bello, inesauribile, forte e libero, visionario, armonico, misterioso» (tradotto da me), vedi J. VOSS, D. BIRNBAUM (a cura di), *Hilma af Klint und Wassily Kandinsky Träumen…* op. cit., pp. 52-55.

anniversario dell'azienda, A.W. Faber, produttore di penne colorate, scelse un suo disegno per il manifesto pubblicitario[24] (fig.11).

Le sue sessioni di disegno erano aperte anche al pubblico consentendo così di verificare l'autenticità del suo lavoro, che sfociò in uno studio approfondito da parte di Cesare Lombroso, medico e professore emerito di medicina legale e igiene all'Università di Torino. Egli difese in modo inaspettato il soprannaturale, con sgomento da parte di molti colleghi, e sostenne con veemenza la realtà delle apparizioni di spiriti, in precedenza liquidate come una sciocchezza. I suoi studi furono pubblicati, postumi, in un libro *Ricerche sui fenomeni ipnotici e Spiritici* nel 1909, dove nel frontespizio venne usato proprio un disegno di Wilhelmine Assmann[25]. Tale testo venne inoltre citato all'interno del libro *Sullo Spirituale nell'Arte*, di Kandinsky nel 1910, a dimostrazione dell'interesse che questo argomento suscitava negli artisti dell'epoca[26].

Esattamente negli stessi anni, a partire dal 1904, gli spiriti guida de *Le Cinque* iniziarono a mandare messaggi più specifici alle loro medium. Il primo, come annotò Hilma nei suoi quaderni, fu Ananda che la informò che sarebbero state chiamate ad esprimere il mondo spirituale attraverso la pittura. Seguì subito dopo Georg che predisse che l'artista sarebbe stata chiamata a concepire un tempio[27].

Quando si trattò di decidere se seguire tali predizioni, l'unica che accettò immediatamente fu Hilma. Le altre componenti del gruppo erano preoccupate che un impegno così intenso nei regni spirituali potesse portarle alla follia e consigliarono all'amica di pensarci seriamente prima di assumersi tale responsabilità.

---

[24] Copie della serie di cartoline si trovano nella collezione privata di Elmar R.Gruber, *Collection of Mediummystic Art*, a Monaco di Baviera, così come il manifesto pubblicitario di A.W. Faber. La collezione comprende anche le uniche opere di Assmann sopravvissute nella loro forma originale. Informazioni sulle sedi del tour vedi CARL HEINRICH, *Spiritistische Malkunst*, in "Zeitschrift für Spiritismus", 16, 1912, pp. 105-106. Informazioni sulle stampe tessili vedi ANONYM, *Neues von der Traummalerin*, in "Whares Leben", 13, 15 giugno 1912, pp. 146-147.

[25] CESARE LOMBROSO, *Ricerche sui fenomeni ipnotici e spiritici*, MATTHEW GRAVES (a cura di), Intra, 2021.

[26] J. VOSS, D. BIRNBAUM (a cura di), *Hilma af Klint und Wassily Kandinsky Träumen…* op. cit., pp. 60-61. Solo nel 2019 la giornalista Annegrette Kubiak ha seguito le tracce di Wilhelmine Assmann e ha scoperto una cartella contenente dieci dipinti che giacevano in una soffitta di Halle. Le opere ora sono nella collezione di Elmar R.Grubers a Monaco di Baviera.

[27] T. BASHKOFF, *Introducci*ón… op. cit., p. 18.

Le esperienze che coinvolgevano la pittrice e le sue amiche non erano di certo una novità nella storia dell'arte. Guardando alle testimonianze del passato appare consolidata l'idea che poteri superiori dovevano essere coinvolti nel processo creativo. Tuttavia, non tutti gli artisti, la cui realtà si era espansa, furono in grado di far fronte a queste esperienze, scivolando dalla visione alla follia.

Il celebre pittore svedese, per esempio, Ernst Josephson (1851-1906), nel 1880 aveva affermato di aver trovato ispirazione per le sue opere attraverso visioni mistiche, era convinto di essere in contatto con gli artisti più famosi della storia e che fossero loro a guidargli la mano dall'aldilà. Tuttavia, alla fine del decennio fu vittima di una malattia mentale debilitante dalla quale non si riprese mai[28].

Anche il filosofo tedesco Friedrich Nietzsche sentiva spesso di essere semplicemente un'incarnazione o un portavoce di forze travolgenti, scivolando dalla visione alla follia. Egli morì nel 1900 a Weimar con uno squilibrio mentale.

In altri casi, invece, gli esiti furono molto più costruttivi. Per esempio, nel medioevo, Hildegard von Bingen fu visionaria, poetessa, compositrice e insegnante in chiesa e aveva considerato tutte le sue opere come doni dal cielo e per la pubblicazione delle sue intuizioni divine, nel XII secolo, ebbe addirittura il permesso del Papa. Allo stesso tempo, però, fondò e diresse un monastero a Rupertsberg. Questa eccezionale donna appare anche nei quaderni di Hilma che la definisce con ammirazione «molto versatile». Anche nel XIX secolo ci sono esempi interessanti di visionari che si mostravano al pubblico come tali. Il poeta, disegnatore e pittore inglese William Blake aveva riferito di aver visto Dio per la prima volta all'età di quattro anni, seguito poi da angeli e spiriti che hanno tutti alimentato la sua arte senza particolari conseguenze[29].

Anche nel caso di Hilma, il dialogo con le sfere psichiche non le fece mai perdere il senso della realtà ed infatti condusse una vita autodeterminata fino alla vecchiaia.

---

[28] MICHELLE FACOS, *A Controversy in Late Nineteenth Century Painting: Ernst Josephson's "The Water Sprite"*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte 56", n.1, 1993, p. 61 e p. 74.

[29] J. VOSS, D. BIRNBAUM (a cura di), *Hilma af Klint und Wassily Kandinsky Träumen…* op. cit., pp. 42-43.

Il primo gennaio del 1906 l'artista ricevette da parte di Amaliel il suo «grande incarico»: *I Dipinti per il Tempio*.

Fu così, che all'età di 43 anni, promise di dedicare un anno della sua vita a prepararsi per realizzare i desideri dello spirito, al servizio della creazione di un nuovo tempio: «Amaliel me ofreció un encargo e immediatamente respondí: SI!, este se convertió en la gran misión que he asumido a lo largo de mi vida»[30].

Poco si conosce dell'edificio destinato al tempio e in che misura Hilma se ne occupò quando iniziò questo progetto. Fra gli scritti dell'artista non appaiono bozzetti o note riferiti a tale opera fino al 1930-31, tutti i testi riferiti a quel periodo riguardano solamente i dipinti[31]; rivelano le istruzioni che aveva ricevuto per la loro esecuzione, che includevano tutto, dal numero di opere contenute in ogni gruppo, al modo in cui avrebbero dovuto essere eseguite. Senza conoscere le istruzioni e le immagini che si sarebbero susseguite nel tempo, l'artista capì che il suo compito inizialmente sarebbe stato quello di trasmettere messaggi nel suo ruolo di medium. Questo monumentale ciclo di opere d'arte, o "dipinti astrali", doveva essere guidato dai suoi "guru", come sottolineò la stessa artista: «No se trataba de que obedeciera ciecamente a los Señores Superiores de los Misterios, sino de que imaginase que siempre estaban ahí, a mi lado »[32].

Prima di iniziare a lavorare intraprese un periodo di purificazione. Per dieci mesi si preparò per quella che interpretava come la sua vocazione; adottò una dieta vegetariana e perfezionò la sua capacità di concentrazione e autodisciplina.

Fin dal principio, i *Dipinti per il Tempio* presupposero un allontanamento radicale dalla rappresentazione tradizionale in favore di una iconografia completamente innovativa. La tradizione accademica familiare all'artista non era sufficiente per

---

[30] «Amaliel mi ha offerto un incarico e ho risposto immediatamente: SI!, questa è diventata la grande missione che ho perseguito durante tutta la mia vita» (tradotto da me); Å. FANT (a cura di), *Secret Pictures by Hilma af Klint*… op. cit., p. 24.

[31] JULIA VOSS, *The Traveling Hilma af Klint*, in *Hilma af Klint : Painting for the Future*, catalogo della mostra (New York, Solomon R.Guggenheim Foundation, 2018), New York 2018.

[32] «Non è che obbedissi ciecamente ai Signori Superiori dei Misteri, ma immaginavo che fossero sempre lì, al mio fianco» (tradotto da me); ANNA MARIA SVENSSON, *The Greatness of Things: The Art of Hilma af Klint*, in JOHN HUTCHINSON (a cura di), *Hilma af Klint*, catalogo della mostra (Dublin, Douglas Hyde Gallery, 2005), Dublin 2005, p. 19.

quello che desiderava riportare sulla tela. Creò simboli a partire dalla natura, la religione, il linguaggio verbale, l'arte popolare, la scienza e l'occultismo costruendo un vocabolario di forme astratte mai viste, spesso combinata con elementi figurativi. Sebbene spiegasse queste opere come il prodotto di una ricettività mistica, mise sempre in chiaro che sintetizzava le idee spirituali e scientifiche del suo tempo.
Forse non c'era posto migliore di Stoccolma per essere aggiornati sulle scoperte scientifiche, la città in cui venivano assegnati i premi Nobel. Proprio nel 1903, una donna aveva ricevuto il più alto riconoscimento scientifico, la fisica Marie Curie che con le sue ricerche sulla radioattività aveva scosso le premesse della fisica.

I.4 I Dipinti per il Tempio: Il grande incarico

Nel momento in cui Hilma decise di intraprendere il suo «grande incarico» la Svezia e il nord Europa stavano attraversando un periodo politico molto delicato. Infatti, nei primi anni del Novecento la vicina Norvegia aveva dichiarato l'indipendenza dalla Svezia, risoltasi con l'incoronazione di re Haakon II, senza scontri militari. Dall'altro lato, in Russia, scoppiò la prima rivoluzione che mise fine all'impero zarista, evocando i ricordi della Rivoluzione francese, che si concluse in modo sanguinoso ma lasciando aperta la strada ad una possibilità di cambiamento dell'ordine politico mondiale, diventando sia scenario dell'orrore che promessa di libertà. Infine, la Finlandia riuscì a rendersi indipendente dalla Russia nel 1906, dandosi un nuovo ordine parlamentare dove da subito fu introdotto, per la prima volta in Europa, il suffragio universale per le donne.
Fu proprio in questo momento che i taccuini di Hilma e Anna Cassel iniziarono a registrare in modo metodico il flusso dei messaggi provenienti dalle sfere spirituali, che, inevitabilmente, si intersecarono con gli eventi politici in corso.

Ciò che le due artiste stavano per iniziare venne inteso come parte di un movimento rivoluzionario che coinvolgeva, però, la parte intellettuale e spirituale degli esseri umani:

«Der historische Wendepunkt ist innen. Das Russische Reich wird von blinden Mächten zerstört […] die Arbeit muss mit dem Erdenvolk fortgesetzt werden, die Arbeit verweist auf die Befreiung vom Druck der höheren Klassen »[33].

La descrizione del nuovo incarico e il passaggio delle consegne era stato così importante che le note originali vennero trasferite in un altro quaderno nel 1927, proprio per i posteri; i documenti originali sono stati distrutti e pertanto non si sa quante libertà le due amiche si siano prese rispetto alle indicazioni iniziali ma, tuttavia, la natura dei messaggi potrebbe aver limitato il margine di manovra[34]. Entrambe si consideravano portatrici di ambasciate da parte di ordini superiori, limitatamente correggibili.

Hilma iniziò il primo gruppo dei *Dipinti per il Tempio* (Målningarna till Templet) ai primi di novembre del 1906. Lavorò in serie, gruppi e sottogruppi, alternando periodi di produzione a momenti di riposo, così come dettavano le istruzioni che riceveva per ogni serie.

La prima serie, *Caos Primigenio* (Urkaos), ventisei tele di piccolo formato, fu realizzata in simbiosi fra le due artiste, dove spesso Anna Cassel dipingeva e Hilma af Klint fungeva da veicolo medianico, proprio per questo, come si evince dai taccuini, i dipinti non sono firmati in quanto intesi come opera collettiva (figg.12-13-14).

[33] «La svolta storica è interiore. L'impero russo sta per essere distrutto da forze cieche […] Il lavoro lo devono continuare i popoli della Terra, il lavoro si riferisce alla liberazione dall'oppressione delle classi superiori». (tradotto da me); Hilma af Klint, inizio di un quaderno (24 gennaio del 1906), 1905-06, Hak 555, pp. 10-11.

[34] Nel 1927 l'artista inizia a trasferire i libri originali 1-12 e 13-30 nei quaderni Hak 555 e Hak 556. La distruzione dei documenti originali è annotata senza data, quaderno Hak 556, p. 112. La nota «genomgången» che significa «passato attraverso» compare regolarmente negli anni trenta del novecento, cfr. inizio quaderno Hak 1047. Anna Cassel in una lettera ad Hilma datata primo novembre 1930 parla della revisione congiunta degli appunti. La lettera si trova nella raccolta Hak 1103, presso la Fondazione Hilma af Klint a Stoccolma.

I motivi dell'unità e della dualità sono il tema portante che inizia con questa serie, e che si ritroverà in tutta l'opera dell'artista. Viene rappresentata la nascita del mondo e l'origine delle dicotomie che consideravano un principio essenziale della vita.
Le due artiste chiamarono la creatura che formarono insieme in questo periodo "Vestalasket". Era un doppio nome, derivato da due antichi nomi greci, "La Vestale" e "L'Asceta", una figura femminile e una maschile. La Vestale era la guardiana del tempio ed era assegnata ad Anna. L'Asceta prendeva il nome dalla pratica dell'astinenza, dell'ascetismo, ed era considerato come un alter ego di Hilma, che in seguito ne avrebbe avuti anche degli altri. Allo stesso tempo c'erano due modi di avvicinarsi al divino: dall'esterno, come la vestale del tempio, oppure dall'interno come l'asceta che fa del suo corpo un vaso e un santuario[35].
"Vestalasket" lo si trova scritto in un dipinto di questa serie e anche sul settimo dipinto della serie *I Dieci più Grandi* (figg.15-16).
Purtroppo il sodalizio così impostato, durò poco, proprio per problemi dovuti alla suddivisione degli incarichi e ad Anna Cassel subentrò l'aiuto di Cornelia Cederberg per continuare la realizzazione della serie successiva, *I Dieci più Grandi* (Hohes Alter) del 1907, ma stavolta «secondo le mie istruzioni»[36], come annotò l'artista. Anche Gusten Andersson diede il suo contributo, sotto forma di sessioni di preghiera, durante la realizzazione delle opere[37]. Il nome dato a questo gruppo di dipinti non era un'esagerazione, man mano che le serie si sviluppavano nel tempo il formato delle tele cresceva, tanto che le misure previste andarono ben oltre i tre metri di altezza e quasi due metri e mezzo di larghezza: erano le dimensioni delle porte dei fienili ed Hilma scrisse nel suo quaderno: «Was ich brauchte, war Mut, und Mut wurde mir versprochen […]»[38].
Per far fronte al grande formato aveva deciso di utilizzare una nuova tecnica. Le opere precedenti erano state eseguite con pittura ad olio, su tele che si adattavano ai

[35] J. VOSS, D. BIRNBAUM (a cura di), *Hilma af Klint und Wassily Kandinsky Träumen…* op. cit., p. 84.
[36] Hilma af Klint, quaderno Hak 556, p. 422.
[37] Hilma af Klint, quaderno Hak 556, pp. 359-365-376.
[38] «Quello di cui avevo bisogno era coraggio, e il coraggio mi era stato promesso […]» (tradotto da me); Hilma af Klint , quaderno Hak556, pp. 353-354.

cavalletti. Per *I Dieci più Grandi*, invece, il lavoro doveva essere diviso in due fasi. In primo luogo la composizione fu disegnata, in contorni e linee, su uno sfondo che Hilma chiamava «carta da architettura». I disegni preliminari e le sottili linee di matita brillano ancora oggi sotto il colore ed avvicinandosi abbastanza alle immagini si possono vedere chiaramente. Per passare alla versione a colori i fogli di carta furono incollati assieme sulle tele messe sul pavimento, quindi in posizione orizzontale. Le immagini sono state passate più e più volte con la vernice a tempera, dai colori smorzati e toni pastello, mescolata in modo molto fluido dall'artista, che la faceva gocciolare dal pennello lasciando sulla tela lunghe scie. Anche queste tracce si possono intravvedere da vicino, così come le impronte delle scarpe. Questa fu la fase in cui partecipò anche Cornelia Cederberg; non c'erano modelli all'epoca per questo tipo di tecnica, solo mezzo secolo dopo Jackson Pollock si farà fotografare e filmare mentre salta sulla tela e fa piovere il colore, procedura che diventerà famosa con il nome di "Action Painting"[39].

Per Hilma e le sue amiche, l'atto fisico della pittura non era molto degno di importanza; ciò che contava era il processo mentale e il suo esito, ovvero idea e risultato.

Nei suoi taccuini, *I Dieci più Grandi* sono stati chiamati anche «immagini in evoluzione», dove venivano rappresentate le quattro fasi della vita, nominate «infanzia, giovinezza, età adulta e vecchiaia». Questa serie aveva così tanti livelli di contenuto che l'artista non fu in grado di averne una visione di insieme per tutta la vita. Le immagini erano enormi, rivoluzionarie, mistiche ed alcune completamente astratte. Contenevano il micro e macro cosmo, il passato, il presente e il futuro. In quel momento in nessun altro luogo d'avanguardia era stata creata un'opera del genere, né a Stoccolma, né a Parigi, Monaco, Berlino o Mosca[40].

Quando, però, nel 1907 l'artista affermò di aver ricevuto un messaggio che le indicava di essere la leader del gruppo, *Le Cinque* attraversarono una profonda crisi e

[39] J. VOSS, D. BIRNBAUM (a cura di), *Hilma af Klint und Wassily Kandinsky Träumen…* op. cit., p.29.
[40] *Ibidem*

nel 1908 si sciolsero, «tutte mi abbandonarono in quel momento» scrisse l'artista in un quaderno alla fine del 1907[41].

Nel corso degli anni, dalle loro ceneri emergerà il gruppo de *Le Tredici*, ma da quel momento in poi Hilma proseguì da sola nella sua grande opera.

Nel 1908, dopo l'intenso processo di produzione del ciclo *I Dieci più Grandi*, l'artista si prese una pausa di tre settimane per tornare successivamente a dipingere, ma su scala più modesta, altri tre gruppi: *La stella a sette punte* (Sjustjärnan), *Evoluzione* (Evolutionen), *Serie US.* Ancora una volta, gli appunti dell'artista pongono più l'accento sulle circostanze intervenute nella creazione che sulle immagini stesse.

Riguardo al gruppo *La Stella a sette punte*, scrisse:

«De manera sistemática, pinté primero siete, luego otras siete con intervalos de siete días entre sí, y luego siete mas. Cada sección de siete quadros configuraría un todo, una estrella. Una roja, una amarilla y otra azull »[42].

Le tele di *Evoluzione* furono, invece, eseguite in modo ininterrotto, impiegando tre giorni per ognuna, per un totale di sedici dipinti. Ancora una volta riflettono il modo in cui l'artista contempla i dibattiti religiosi, filosofici e scientifici del suo tempo. Viene elevato il concetto di evoluzione decrescente che diventa crescente, ovvero la condizione ciclica dell'animo umano[43].

Contemporaneamente sua madre diventò cieca e lei decise di abbandonare il suo studio condiviso in Hamngatan 5 a Stoccolma. Dal 1909 al 1912 si prese una pausa dal suo «lavoro», che contava ormai ben 111 tele, per accudire la madre, che morirà nel 1920.

Quando riprese la sua missione l'approccio creativo si era evoluto; non vi era più un maestro superiore a guidare la sua mano, ma piuttosto, come lei stessa annoterà, vi

[41] Hilma af Klint, quaderno HaK 556, p. 422.

[42] «In modo sistematico ho dipinto i primi sette, poi altre sette con un intervallo di sette giorni tra loro e poi altri sette. Ogni gruppo di sette quadri componeva in tutto una stella. Una rossa, una gialla, una azzurra» (tradotto da me); A. M. SVENSSON, *The Greatness of Things*… op. cit., p. 19.

[43] T. BASHKOFF, *Introducci*ón… op. cit., p. 22.

era una voce interiore che le dettava i temi del suo lavoro così che tutte le composizioni e le forme che emergevano sarebbero state sotto il suo controllo.

I.5 Le nuove correnti spirituali e l'incontro con Rudolf Steiner

Nella seconda metà del XIX secolo appaiono delle nuove forme di impegno spirituale: nel 1875, Helena Blavatsky, occultista e medium, fonda a New York la Società Teosofica, nuovo movimento spirituale esoterico che incorpora degli elementi delle filosofie europee, come il neoplatonismo, e le religioni orientali come il buddismo e l'induismo. Secondo la filosofia teosofica, l'individuo è un «microcosmo», un piccolo universo che presenta molte similitudini con il vasto universo del «macrocosmo».

Già all'inizio del secolo successivo, tutta Europa fu visitata dai principali rappresentanti di questi movimenti che divennero popolari nei circoli artistici e letterari, proprio per questa necessità di conciliare le credenze religiose con i progressi scientifici e di sviluppare una nuova consapevolezza della pluralità delle religioni. Helena Blavatsky concepiva la teosofia come una scienza al servizio della saggezza spirituale e arrivò ad affermare: «la ciencia moderna se ve cada día más impelida hacia el vortice del ocultismo»[44].

Fra le scoperte scientifiche più significative dell'epoca, e di particolare interesse per gli artisti, si annoverano i nuovi metodi di percezione del mondo invisibile. Gli esperimenti sulla composizione della materia condotti dallo scienziato William Crookes (spettroscopia), Willhelm Conrad Rötgen (raggi X), J.J. Thompson (particelle subatomiche) e la già citata Marie Curie e Pierre Curie (radioattività),

[44] «la scienza moderna si muove ogni giorno sempre più verso il vortice dell'occultismo» (tradotto da me); HELENA BLAVATSKY, *The Secret Doctrine: The Syntesis of Science, Religion, and Philosophy,* Theosophical Publishing Company, Londres 1888, p. 149. Trad. it.: *La Dottrina Segreta: Sintesi di Scienza, Religione e Filosofia*, (8 voll.), Editrice Teosofica Italiana, Vicenza 2002.

furono accolti dai teosofi come conferma delle loro affermazioni sugli aspetti spirituali e invisibili dell'universo[45].

Due discepoli di Helena Blavatsky, Annie Besant e Charles W. Leadbeater, utilizzarono come prova scientifica visualizzazioni chiaroveggenti (ovvero osservazioni raccolte attraverso l'intuizione umana piuttosto che attraverso la strumentazione) nei loro libri *Forme di pensiero* (1901) e *Chimica occulta*: *Osservazioni chiaroveggenti sugli elementi chimici* (1908)[46].

Per Besant e Leadbeater, l'atomo, per quanto pseudoscientifico potesse essere lo studio che avevano sviluppato al riguardo, offriva la prova che qualcosa esisteva oltre il piano fisico e veniva affrontato come un mezzo per la conoscenza cosmica piuttosto che come un fine a sé.

Anche Hilma, che era troppo raffinata e dotata di senso critico per accontentarsi degli ambienti spiritistici tradizionali e medium di successo, si volse alla seconda e più coinvolgente area d'interesse occultistico: quello della Teosofia.

Già nel 1904 l'artista si era unita alla Federazione Svedese delle Società Teosofiche, diventando socia della Loggia di Stoccolma, dove partecipò in modo attivo a tutte le lezioni che si tenevano e scrivendo diversi articoli nelle riviste teosofiche.

Tra gli esponenti più importanti di questa dottrina vi era anche Rudolf Steiner, direttore della Società Teosofica Tedesca assieme ad Annie Besant. Tra il 1907 e il 1908 egli tenne varie conferenze tra Monaco e Stoccolma catalizzando l'interesse di molti artisti tra i quali Hilma af Klint, Wassilij Kandinsky, Paul Klee, Alexej von Jawlenzky, Gabriele Munter e Marianne von Werefkin e probabilmente anche Marcel Duchamp. Tra il 1909 e il 1913 le opere misteriose di Rudolf Steiner[47] furono regolarmente rappresentate a Monaco, che all'epoca era diventata «la capitale

[45] T. BASHKOFF, *Introducci*ón… op. cit., p. 20.

[46] MARK S. MORRISSON, *Occult Chemistry and the Theosophical Aesthetics of the Subatomic World*, in "RACAR: Revue d'art Canadienne/Canadian Art Review", 34, 2009, p. 89.

[47] Le opere spesso chiamate «Drammi Mistero» sono quattro: *La Porta dell'Iniziazione, La Prova dell'Anima, Il Guardiano della Soglia e Il Risveglio delle Anime*. Esse esplorano il mondo spirituale e le vicende dell'anima.

europea dell'occultismo», come scrisse lo storico dell'arte Jean Clair, proprio parlando della formazione di Duchamp, all'epoca in Germania[48].

Nel marzo del 1908 Hilma riuscì ad incontrare Rudolf Steiner a Stoccolma dove si trovava per una conferenza sui nuovi insegnamenti dei Rosacroce[49].

Lo convinse ad andare a trovarla per fargli vedere i quadri che stava producendo guidata dai suoi misteriosi maestri. Era particolarmente ansiosa di mostrargli le prime serie del ciclo I *Dipinti per il Tempio*[50].

Poco si conosce di quel primo incontro, anche se alcune fonti sostengono che la speranza mutò ben presto in delusione. Steiner, ancora legato ai dettami della Teosofia, le avrebbe detto che la sua medianità non andava bene. Il quadro teorico retrostante alle idee di Klint, ancora segnato dal Cristianesimo (forse riferito alla serie dei *Grandi Dipinti di Figure* sempre del 1907), lo avrebbe lasciato perplesso. Steiner consolò in ogni caso l'artista dicendole che soltanto dopo cinquant'anni si sarebbe compreso il valore simbolico della sua opera. Fece fare anche delle foto dei dipinti, alcune delle quali, come a quel tempo era comune, vennero colorate a mano e poi se ne ritornò in Germania[51].

Questo incontro segnerà comunque l'inizio dell'interesse dell'artista per le sue dottrine, che studierà in modo assiduo per tutta la vita e che influenzeranno profondamente sia il suo pensiero sia la sua opera pittorica.

Tra il gennaio del 1910 e il maggio del 1912, infatti, la pittrice prese parte a tutte le lezioni tenute da Steiner a Stoccolma e a Norrköping, durante la conferenza di Pentecoste della Società Teosofica, seguì anche un corso monografico sul Vangelo di Giovanni[52].

---

[48] JEAN CLAIR, *Marcel Duchamp et la fin de l'art*, Gallimard, Paris 2000, p. 140.

[49] I Rosacroce aspirano a creare una società basata sulla saggezza, la giustizia e la fratellanza universale, ispirandosi agli ideali di Christian Rosenkreuz, fondatore dell'ordine.

[50] Tratto da una conferenza di Hilma af Klint tenuta presso La Società Antroposofica di Stoccolma nel 1924. Vedi J. VOSS, *Hilma af Klint: A Biography…*, op. cit. p. 156. Basato su fonti documentarie storiche, il libro di Voss fa luce su questa visita del 1908, spesso citata. Vedi il cap. 3 [8] *Rudolph Steiner Visit Sweden*, pp. 154-161.

[51] SOFIA LINCOSE E GIUSEPPE STILO, *L'esoterista che anticipò l'arte astratta*, in "Queryonline CICAP", 6 novembre 2024, p.2. Vedi anche K. KELLAWAY, *Hilma af Klint: A Painter …,* op. cit.

[52] I corsi sui vangeli di Steiner sono percorsi di studio che approfondiscono i quattro Vangeli canonici (Matteo, Marco, Luca e Giovanni). Essi mirano a svelare il significato esoterico e spirituale dei Vangeli, offrendo una chiave di lettura che va oltre la narrazione storica.

Alla fine dello stesso anno Rudolf Steiner venne espulso dalla Società Teosofica Tedesca e all'inizio del 1913 fondò la Società Antroposofica, che si focalizzava maggiormente sulle persone, rimanendo più in sintonia con la fede cristiana e mirando a comprendere l'essere umano nella sua totalità, ovvero corpo, anima e spirito[53].

Il 1913 fu un anno pieno di progetti anche per Hilma: innanzitutto riprese a lavorare al ciclo *I Dipinti per il Tempio*, che si concluderà nel 1915, e contemporaneamente, a giugno, espose assieme alla sua amica Anna Cassel, diciassette dipinti spirituali in una mostra d'arte organizzata dalla Società Teosofica a Stoccolma, in occasione di un Congresso Internazionale per la Pace. I dipinti avevano un carattere figurativo ma erano comunque correlati a *I Dipinti per il Tempio*, come ad esempio la tela *Quiete della Sera* (Aftonfrid) del 1907[54] (fig.17).

L'artista fu una degli espositori che presentò più opere (Anna Cassel ne espose dodici), seppur in mezzo a un miscuglio di argenti, tessuti, rilegature di libri, progetti architettonici e un orologio a pendolo in rame con simboli, specificatamente indicati in catalogo. Anche se non è più possibile ricostruire integralmente quali opere la pittrice abbia presentato, non sembra aver visto la sua partecipazione come una vittoria; non ne scrisse nulla sui suoi quaderni.

Nel frattempo, acquistò anche una casa, che chiamerà Furuheim (pino in norvegese), sull'isola di Munsö nel lago Adelsö, ad un'ora di traghetto da Stoccolma, che diverrà nel tempo un luogo di lavoro comune e un deposito per i suoi dipinti non convenzionali; infine venne formalizzata l'associazione de *Le Tredici,* nata sulle ceneri de *Le Cinque*, composta sempre da tutte donne appartenenti alla sua cerchia di amicizie. Venne stilato una sorta di elenco dei membri, registrato in uno dei quaderni,

---

[53] Annie Besant e Rudolf Steiner si trovano a parlare lingue diverse. La Besant non poteva comprendere come l'avvento del Cristo rappresentasse un «unicum» nella evoluzione del mondo. In quel periodo sosteneva la sua grande battaglia in favore di Krishnamurti, un giovane indù che lei presentava pubblicamente dando ad intendere che egli fosse l'individuo nel cui corpo si sarebbe di nuovo reincarnato il «Maestro del mondo», cioè il Cristo. Vedi FRANS CARLGREN, *Rudolf Steiner e l'Antroposofia*, (trad. it. di Mario Betti) Ed. del Goetheanum, Libera Università di Scienza dello Spirito, Dornach (Svizzera).

[54] DAVID MAX HOROWITZ, *Pinturas para el museo: Hilma af Klint y el arte moderno*, in TRACEY BASHHOFF E LUCIA AGIRRE (a cura di), *Hilma af Klint*, catalogo della mostra (Bilbao, Museo Guggenheim, 2024), La Fàbrica & FMGB Guggenheim Bilbao, Bilbao 2024, p. 37.

dove le donne erano elencate per nome, con un numero e un elemento a loro corrispondente.

Anna Cassel era la numero tre e il suo elemento era l'acqua, Hilma aveva ricevuto il numero due e l'elemento era il fuoco e la numero uno era Gusten Andersson con l'elemento della terra[55].

Ciò che teneva unito il gruppo erano, ancora una volta, le sedute spiritiche condivise. Durante queste sessioni *Le Tredici* scrivevano quasi esclusivamente testi e solo di tanto in tanto eseguivano eccezionalmente degli schizzi nei quaderni. L'unità veniva invocata nei messaggi che continuavano ad arrivare da altre sfere: «[…] keine von euch ist grösser als die andere. Ihr seid eins, ein Herz, ein Wille, ein Gedanke, das Wort, eine Kraft»[56].

Tra i messaggi che arrivavano vi erano anche quelli dei morti, come per esempio l'artista Lotten Rönqvist (conosciuta nell'ambito dei diritti civili), morta nel 1912, e lo scrittore svedese Viktor Rydberg morto nel 1895. Lo scambio non fu mai percepito come un fatto sinistro dato che i morti non rappresentavano i loro interessi. Da questa prospettiva Rydberg discusse con loro di uno dei suoi racconti e Rönqvist le aiutò nelle questioni medianiche.

Le sedute sembravano stimolare ogni donna a perseguire i propri progetti e quelli di Hilma, naturalmente, erano tutti incentrati sulla pittura. Il sostegno era a doppio senso, un dare e un avere e non una strada a senso unico[57].

Nel gruppo de *Le Tredici*, come spesso capitava, si svilupparono anche relazioni d'amore e viene documentata proprio una storia appassionata tra la pittrice e Sigrid Lancèn, amica, insegnante di ginnastica e coinquilina di lunga data a Stoccolma, dove entrambe vivevano assieme alla madre dell'artista. Sigrid, che forse aveva per la sua formazione un approccio più spensierato alla fisicità, scrisse apertamente dei loro appassionati incontri. Un giorno d'estate annotò:

---

[55] Hilma af Klint, quaderno Hak 568, p. 97.

[56] «[…] nessuna di voi è più grande dell'altra; siete una, un cuore, una volontà, un pensiero, una parola, una forza» (tradotto da me); Hilma af Klint, quaderno Hak 563, p. 6.

[57] J. VOSS, D. BIRNBAUM (a cura di), *Hilma af Klint und Wassily Kandinsky Träumen…* op. cit., p. 87.

«H. schlief bei mir eine weile am Morgen des 25.Juli, küsste mich unaufhörlich, hielt sich so fest an meinem Hals, dass ich ohne Ende weisse Blumen regnen sah, eine weisse Blumenhur tickte über H.s Kopf. Ich betete. Obwohl ihr Arm versuchte, mich zurückzuhalten »[58].

Hilma conservò questo diario sottolineando che Sigrid la ispirò anche a dipingere una nuova serie. Lei riceverà il numero otto nel gruppo de *Le Tredici*[59].

Negli anni a venire, le amiche avrebbero fondato una sorta di colonia creativa proprio a Munsö, molto simile a quella formata a Murnau da Kandinsky e i suoi amici per cercare ispirazione e rifugio lontano dalla città.

Quando nell'estate del 1914 inizia la Prima Guerra Mondiale, l'artista la interpreta anche come una sconfitta dei valori spirituali; gli antagonisti dello spirito, il materialismo e il nazionalismo, avevano trionfato e avevano portato il caos nel mondo.

Seguendo la visione teosofica dei testi di Helena Blavatsky, il materialismo conduceva sempre al conflitto e alla «divisíon entre razas, naciones, tribus, sociedades e individuos, entre Caín y Abel, lobos y corderos »[60].

Il furore nazionalista, inoltre, che aveva portato alla maggior parte delle contese materiali nella storia dell'umanità, registrò nella Prima Guerra Mondiale una serie di record terribili.

Per la prima volta i carri armati attraversarono i campi di battaglia; per la prima volta si usò in modo estensivo il gas tossico; per la prima volta si sferrò una guerra simultaneamente via terra, mare ed aria[61].

L'artista, oltre che dalla famiglia, riusciva a ricevere notizie di prima mano dai campi di battaglia anche da un'infermiera professionista, Thomasine Anderson, che, poco prima che si scatenasse il conflitto, si unì al suo gruppo di donne. La Anderson

[58] «H. ha dormito un po' con me la mattina del 25 luglio, mi ha baciata incessantemente, mi ha stretto al collo così forte che vedevo una pioggia infinita di fiori bianchi, un orologio di fiori bianchi che ticchettava sopra la sua testa. Pregavo. Anche se il suo braccio cercava di trattenermi» (tradotta da me); Hilma af Klint, quaderno HaK 1164, p. 10f.

[59] J. VOSS, *Die Menschheit in Erstaunen*…, op. cit., p. 301f.

[60] «divisione tra razze, nazioni, tribù, società e individui, tra Caino e Abele, lupi e agnelli» (tradotto da me); H. BLAVATSKY, *The Secret Doctrine: The Syntesis of Science…*, op. cit., p. 1775.

[61] JULIA VOSS, *En Nombre del Caracol. La Utopia de Hilma af Klint*, in TRACEY BASHHOFF E LUCIA AGIRRE (a cura di), *Hilma af Klint*, catalogo della mostra (Bilbao, Museo Guggenheim, 2024), La Fàbrica & FMGB Guggenheim Bilbao, Bilbao 2024, p. 52.

lavorava per la Croce Rossa e prestava assistenza per lo scambio di prigionieri di guerra, feriti in modo irreversibile, che erano evacuati dal fronte verso i rispettivi paesi, attraverso la Svezia che era rimasta neutrale.

In una delle sessioni spirituali dove Hilma prese la parola disse a proposito di Anderson: «También será una ayuda formidabile por su absoluta confianza y su fe en mí.[…] Se abre como el ave fénix a los rayos del Sol. Pocas personas tienen un poder como el suyo»[62].

Thomasine Anderson riceverà il numero tredici all'interno del gruppo e diventerà successivamente la compagna di vita della pittrice.

Tra il 1914 e il 1915 l'artista e la sua amica Anna Cassel, furono particolarmente prolifiche dal punto di vista artistico, lavorando insieme ma ad opere diverse.

Anna iniziò a lavorare a tre grandi serie di acquerelli. L'immagine di apertura mostra due creature che si intrecciano in una spirale: luce e oscurità si toccano, i volti si avvicinano come per un bacio. Segue poi un selvaggio ottovolante di motivi che scompare nella bocca di un mostro marino e prosegue all'interno (figg.18-19-20-21). Le opere complete di Anna Cassel saranno citate nei taccuini con il titolo *La Leggenda della Rosa*[63].

Hilma, invece, realizzò ben ottantadue dipinti, sempre raggruppati in serie, dove furono esemplificate molto bene le nuove declinazioni che attraversavano la sua produzione. Collegando la scienza all'occulto, questi dipinti si muovono tra la rappresentazione figurativa e l'astrazione.

I dipinti della serie *L'Albero della Conoscenza* (Kunskapens träd), per esempio, sono un chiaro riferimento ad una conferenza di Steiner, dove si parlava della creazione del mondo partendo dalla storia biblica e dalle credenze teosofiche riferite ad *Ashvattha*, il fico sacro delle scritture indù, che cresce con le radici verso l'alto e la

---

[62] «Sarà di grandissimo aiuto anche la tua assoluta fiducia e fede in me. […] Ti aprirai come la fenice ai raggi del sole. Poche persone hanno un potere come il tuo» (tradotto da me); Hilma af Klint, quaderno Hak 577 (1914-15), p. 32. In riferimento ad Anderson vedi : JULIA VOSS, *Hilma af Klint; A Biography*, University of Chicago Press, Chicago 2022, p. 214.

[63]KURT ALMQVIST, DANIEL BIRNBAUM (a cura di), *Hilma af Klint: Catalogue Raisonné Vol.7, The Painting for the Temple*, Stolpe Publishing, Stockholm 2022. Per la serie di Anna Cassel vedi anche KURT ALMQVIST, DANIEL BIRNBAUM (a cura di), *Anna Cassel: The Saga of the Rose*, Stolpe Publishing, Stockholm 2023, p. 157.

corona verso il basso[64]. Questo ciclo è diviso in sette parti e combina la precisione degli schemi scientifici e l'illustrazione botanica tassonomica con noti motivi dell'Art Nouveau, caratterizzati da rappresentazioni floreali dettagliate e decorative, colori chiari, linee curve e motivi naturali. Seguirono altre due serie, che sono tra le più oscure dell'artista, *Il Cigno* (Svanen), composto da ventiquattro opere, e *La Colomba* (Duvan), composta da quattordici opere. Esse contengono più sfumature e sono più programmatiche, sia nella loro sequenza sia nel collegamento che mostrano con i simboli comunemente riconoscibili[65].

In questo difficile passaggio storico, gli insegnamenti teosofici, in particolare la dottrina di Rudolf Steiner, si sovrappongono agli eventi politici sconvolgenti e cupi trasportando il malessere umano anche nelle tele. Vengono rappresentati cigni bianchi e neri che si scontrano provocando spargimento di sangue, esplosioni e cadute simili ad aerei abbattuti. Con essi ci si immerge nella dualità: luce e oscurità, maschile e femminile, vita e morte.

Lo stesso si nota nell'iconografia della colomba, dove si alternano riferimenti agli aerei abbattuti e ai campi di battaglia fangosi con simboli cristiani che richiamano la pace e l'unità, sia in senso figurato che astratto, combinati con l'allegoria di San Giorgio e il drago e i segni dello zodiaco[66].

A questo proposito, come appare ben presto nei taccuini, le amiche Gusten Andersson e Sigrid Lancén, avevano utilizzato come soprannome affettuoso proprio San Giorgio per indicare Hilma, che tanto tenacemente attaccava il suo tempo con le tele come scudo e i colori come spada.

Nella primavera del 1915 l'artista dipinse ben cinque quadri di San Giorgio, che erano una sorta di sottocapitoli della serie *La Colomba*, dicendo che le era apparso più volte in sogno mentre combatteva.

---

[64] J. VOSS, *Die Menschheit in Erstaunen*…, op. cit., p. 299 e JULIA VOSS, *The Alchemy of Art. Hilma af Klint's Tree of Knowledge*, in ELISABETH GORDON (a cura di), *Hilma af Klint. Tree of Knowledge*, catalogo della mostra (New York, David Zwirner Gallery, 2023), New York 2023, pp. 6-13.

[65] T. BASHKOFF, *Introducción*… op. cit., p. 23.

[66] J. VOSS, *En Nombre del Caracol. La Utopia de…*, op. cit., p. 52.

L'ultimo gruppo del ciclo dei *Dipinti per il Tempio*, realizzato nel 1915, è costituito da tre tele di grande formato che la pittrice intitolò *Pale d'Altare* (Altarbild), un «compendio de la serie hasta el momento »[67].

Le prime due raffigurano un cerchio dorato e un triangolo equilatero, uno con il vertice verso l'alto e l'altro verso il basso. Le opere sembrano riconducibili alla versione teosofica della teoria dell'evoluzione, secondo la quale l'intero cosmo è in fase di cambiamento.

L'evoluzione può procedere in due direzioni: ascendendo dal fisico allo spirituale e discendendo da un livello superiore dell'essere fino ai confini del mondo materiale. Nell'ultima tela un solitario globo dorato domina la superficie. Al centro è incisa una stella a sei punte (anch'essa simbolo teosofico) formata dall'unione di due triangoli equilateri orientati in direzioni opposte, a simboleggiare l'universo e i suoi limiti.

In quanto opere culminanti dei *Dipinti per il Tempio*, che comprende ormai 193 tele, le *Pale d'Altare* erano destinate ad occupare il Sanctasanctorum del tempio di Hilma, secondo un diario tardo, scritto appunto, tra il 1930 e il 1931[68].

I.6 Le nuove serie e il confronto con il mondo dell'arte astratta

Il completamento di questo grande ciclo coincide con la carismatica presenza a Stoccolma tra il 1915 e il 1916 di Kandinsky, che si preparava ad inaugurare una sua mostra presso la galleria Gummeson in Stranvagen 15, in collaborazione con la Sturm Galerie di Herwarth Walden. Durante la guerra Walden e la moglie, artista svedese Nell Rostund, lavoravano per tenere aperta la comunicazione tra Russia e Germania. Grazie a loro Gabriele Munter riesce ad inviare a Kandinsky, che si trova in Russia, dei messaggi che lo esortano ad esporre a Stoccolma.

[67] «compendio della serie fino a quel momento realizzata» (tradotto da me); A. M. SVENSSON, *The Greatness of Things*…, op. cit., p.22.

[68] T. BASHKOFF, *Introducci*ón… op. cit., p. 23.

La mostra comprendeva diciannove dipinti eseguiti tra il 1909 e il 1914, oltre ad acqueforti e acquerelli. Fra queste opere, cinque erano state portate da Malmö, proprio dove erano state esposte alla Baltic Exhibition.

A poche strade di distanza da questa galleria, Hilma e le sue amiche, *Le Tredici*, stavano esplorando i mondi invisibili. La domanda quindi sorge spontanea, chissà se qualcuna di loro ha visto la mostra? La pittrice sentiva il bisogno di confrontarsi con colui che la stampa presentava come l'inventore dell'arte trascendentale, una nuova forma di pittura che non si preoccupava di rappresentare il mondo?[69]

Il nome di Kandinsky non apparirà negli appunti di af Klint fino ad un decennio dopo, nel 1927, scritto su un taccuino quasi in modo sfuggente e distratto, senza la "n" e con la nota: «Kadinsky, reine Farben, Flächen. In Russland gibt es mehrere Künstler welche nur in die Farbe leben»[70] (fig.22).

La nota non mette in luce come la descrizione dettagliata di Kandinsky sia arrivata all'artista. Forse quelle parole volevano essere un appunto per approfondire il pensiero di Kandinsky o forse richiamavano alla memoria anche qualcosa che era già nota all'artista. Tuttavia, visto il clamore mediatico, è difficile pensare che non siano state prese in considerazione le sue opere a quell'epoca. Hilma avrebbe impiegato cinque minuti per arrivare dal suo appartamento in Brahegatan alla pensione dove alloggiava Kandinsky. Dopo altri cinque minuti di cammino verso est, entrambi avrebbero potuto vedere la mostra insieme.

"Wäre sie von dort ohne Umwege nach Hause gelaufen, hätte ihr Weg ein spitzwinkliges Dreieck beschreiben, ähnlich den Formen in Kandinskys später Werken. Es wäre ein Gipfeltreffen von historischer Tragweite gewesen. Doch es gibt keinen Beweis dafür, dass ein solcher Dreiecksspaziergang jemals stattgefunden hat. Nicht einmal ein Treffen ist belegt"[71].

---

[69] J. VOSS, D. BIRNBAUM (a cura di), *Hilma af Klint und Wassily Kandinsky Träumen…* op. cit., p. 108.

[70] «Kandinsky, colori puri, superfici, in Russia ci sono diversi artisti che vivono solo di colore» (tradotto da me); Hilma af Klint, quaderno Hak 1151c. Questo quaderno non ha numeri di pagina; la citazione si trova nella pagina 10.

[71] «Se da lì fosse tornata direttamente a casa, il suo percorso avrebbe formato un triangolo acuto, simile alle forme delle ultime opere di Kandinsky. Sarebbe stato un incontro di portata storica ma sono solo supposizioni senza alcuna prova, nessun incontro è documentato» (tradotto da me). Vedi J. VOSS, D. BIRNBAUM (a cura di), *Hilma af Klint und Wassily Kandinsky Träumen…* op. cit., p. 108.

Come si evince dal tipo di formazione culturale che possedeva l'artista, sembra strano constatare che non avesse molta familiarità con i suoi colleghi famosi, né con le esposizioni, pubblicazioni e il mercato d'arte che li univano. Ovviamente nemmeno gli altri artisti moderni conoscevano lei e tanto meno la sua produzione, in questo caso dovuta in parte anche al sessismo imperante. Apparentemente l'artista non aveva alcun interesse a fare parte di questa comunità artistica. Fino a questo momento, e anche in seguito, le sue opere spirituali cercheranno una collocazione o verranno condivise al di fuori dell'ecosistema dell'arte del suo tempo. Cercherà, in cambio, occasioni per mostrare le sue creazioni nel contesto di comunità religiose e spirituali con le quali aveva più affinità. La sua predilezione ad esporre in questi ambiti, a scapito di quelli del mondo dell'arte, non fu un gesto di certo ingenuo né fu dettato dalle circostanze. Si muove nel mondo dell'arte con cognizione di causa e conosce il mondo dell'arte contemporanea, sapendo benissimo come funziona. Il cammino divergente che prende l'artista trascende di gran lunga la semplice avventura storica poiché comporta una serie di valori concreti. Prendendo le distanze dall'ideologia moderna rimane impermeabile ai suoi aspetti chiave[72].

Questo periodo della storia dell'arte, infatti, è caratterizzato dal culto dell'innovazione nelle forme e nei mezzi di espressione. L'originalità, quando percepita come qualcosa di trasversale rispetto a tutto ciò che era accaduto prima, era considerata progresso e aspirazione, nonché un modo per distinguersi individualmente. Per molti artisti l'astrazione venne interpretata come una reazione illuminata alla figurazione e come un segno distintivo di una certa rottura d'avanguardia, segnandone un percorso stilistico uniforme.

Al contrario la pittrice, apparentemente, non avrebbe preso questo tipo di impegno verso l'astrazione come tale, almeno nei *Dipinti per il Tempio*. Non c'è dubbio che lei fosse consapevole di quanto fossero radicalmente diverse le opere che produceva e

[72] DAVID MAX HOROWITZ, *The World Keeps You in Fetters; Cast Them Aside: Hilma af Klint, Spiritualism, and Agency*, in TRACEY BASHKOFF (a cura di), *Hilma af Klint: Painting for the Future*, catalogo della mostra (New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 2018), Guggenheim Museum Pubblication, New York 2018, pp. 128-133.

che sentisse che c'era qualcosa di speciale in quel modo di creare immagini, visto che nei decenni successivi mostrerà una chiara predilezione per l'astrazione. Tuttavia, non sembra che lei attribuisse importanza alle innovazioni formali in sé, tantomeno alle sue. Ciò è dimostrato dai suoi quaderni che si soffermano ampiamente sulle sue esperienze spirituali, ma contengono poche, se non nessuna, riflessioni sull'astrazione o altre considerazioni generali riguardanti l'estetica delle sue opere. Come già sottolineato, per l'artista l'astrazione era un mezzo di espressione alquanto flessibile e soprattutto un veicolo di trasmissione della conoscenza.

L'alternanza stilistica che la caratterizza viene messa in evidenza nella nuova serie che crea nel 1916, *Parsifal*, questa volta decisamente astratta.

Hilma aveva trasferito in parte il suo posto di lavoro a Munsö, tra alti pini e con vista sul lago. Anche se lo studio non era ancora completato, lo sarà nell'anno successivo, creò la serie più lunga di tutta la sua opera. Utilizzando una tecnica meno complessa rispetto alla pittura ad olio, realizzerà ben centoquarantaquattro acquerelli tra settembre e novembre. Se si volessero appendere tutte le opere, una accanto all'altra, servirebbe un muro lungo almeno trentasei metri per esporle tutte[73].

Anche in questa occasione l'artista metterà in campo tutta la dinamicità e complessità della sua formazione. Per questa nuova serie adotterà l'ortografia dell'opera *Parsifal* di Richard Wagner, pur non menzionando il compositore stesso da nessuna parte nei suoi appunti. A Stoccolma aveva potuto ascoltare e vedere per due anni consecutivi le rappresentazioni della sua opera per intero o a brani, sul palco o in concerto[74].

Wagner utilizzò fonti risalenti al Medioevo per dare vita alla sua famosa opera musicale, della durata di oltre cinque ore. Fu la sua ultima creazione, chiamata dallo stesso compositore *Buhnenweihfestspiel*. Lo vide come il suo lavoro d'addio e decretò che potesse essere eseguito solo in un posto: il suo salone delle feste a Bayreuth[75]. Questa composizione aveva fissato standard ben oltre la musica e fu

[73] J. VOSS, D. BIRNBAUM (a cura di), *Hilma af Klint und Wassily Kandinsky Träumen…* op. cit., p. 109.

[74] La stampa svedese riporta notizie di diverse esibizioni, ad esempio quella del 20 aprile del 1916 all' *Aftonbladet*.

[75] Sulla dimensione politica dell'opera di Richard Wagner vedi RAPHAEL GROSS, KATHARINA J.SCHNEIDER, MICHAEL P.STEINBERG (a cura di), *Richard Wagner und das deutsche Gefühl,* catalogo della mostra (Berlin, Deutsche Historische Museum, 2022), Darmstadt: wbg Theiss, Berlin 2022.

vincolata fino al 1914, trent'anni dopo la morte dell'autore. Il tema di quest'opera fu poi ripreso anche da Rudolf Steiner, che lesse l'epopea eroica nello spirito dei Rosacroce. Egli intendeva Parsifal come un viaggio spirituale, come una ricerca della verità e dell'anima, un'interpretazione che potrebbe aver ispirato in parte anche Hilma[76].

L'artista inizia la sua serie con un'immagine che assomiglia a un modello di scena. Una spirale, dal fondo, nera attira lo sguardo al centro, come se si venisse risucchiati all'interno di un'altra dimensione, una sorta di ritorno alle origini (fig.23-23a).

Inizia quindi il viaggio che cambierà Parsifal, registrato in decine di immagini. In origine, all'inizio del XIII secolo, Parzival matura passando da sciocco ignorante a Re del Gral.

Hilma crea la sua versione, con fasi che nessun predecessore si sarebbe mai sognato. Il suo Parsifal è in trasformazione continua, senza fine o destinazione, è curiosità per ciò che verrà, gioia nel cambiamento. Il percorso non è una linea retta ma una spirale che trova il suo scopo nel movimento costante. Hilma scrive che *Parsifal* attraversa su piccola scala l'evoluzione che il suo ciclo *Dipinti per il Tempio* fa su larga scala[77].

In una conferenza che l'artista terrà anni dopo a Stoccolma, ai membri della Società Antroposofica, parlerà del rapporto tra musica e arte. Spiegherà al suo pubblico, «dass der Weg eines Malers oder Musikers es uns erleichtert, mit anderen Seelen in Verbindung zu treten»[78]. Anche Kandinsky avrebbe firmato questa frase!

Parsifal, come San Giorgio, rappresenterà per Hilma, una figura araldica, un ulteriore alter ego che la seguirà nelle sue battaglie.

Nel dicembre del 1916 l'artista si incarnò nel più piccolo dei suoi sé, il nuovo veicolo su cui salì era stato a lungo considerato l'unità più piccola e invisibile dell'universo: l'Atomo.

---

[76] Nel 1913-14, ad esempio, Rudolf Steiner tenne un ciclo di conferenze intitolato: *Cristo e il mondo spirituale: alla ricerca del Santo Gral.* Vedi J. VOSS, D. BIRNBAUM (a cura di), *Hilma af Klint und Wassily Kandinsky Träumen…* op. cit., p. 110.

[77] Hilma af Klint quaderno del 25 febbraio del 1933, Hak 1057, p. 82; Per tutta la serie vedi KURT ALMQVIST, DANIEL BIRNBAUM (a cura di), *Hilma af Klint: Catalogue Raisonné,* Vol.4, *Parsifal and the Atom*, Stolpe Publishing, Stockholm 2021.

[78] «che il percorso di un pittore o di un musicista ci rende più facile entrare in contatto con altre anime» (tradotto da me); Hilma af Klint quaderno Hak 1039, p. 4; Af Klint tenne la conferenza il 16 aprile del 1937.

“Atomos” in greco significa, infatti, “invisibile” e af Klint, ricollegandosi ai testi di Annie Besant e Charles W. Leadbeater, scrisse:

«Ich bin ein Atom im Universum, das über unendliche Entwicklungsmöglichkeiten verfügt, die ich versuchen werde nach und nach zu enthüllen »[79].

Poche settimane dopo prese carta e pennello e creò la serie *Atomen*.

L’immagine di apertura è stata seguita da più di venti opere, ciascuna delle quali mostra due quadrati, uno piccolo e uno grande, uno di fronte all’altro che creano composizioni sempre nuove (fig.24).

All’età di 55 anni, nel 1917, Hilma e le sue amiche realizzano finalmente il sogno di avere un proprio spazio dove ritrovarsi. Sia la casa che lo studio a Munsö erano semplici e offrivano pochi comfort; niente acqua corrente, nessun riscaldamento. Non per niente all’artista era stato dato inizialmente il nome di “Asceta”, visto che non attribuiva alcun valore alle comodità e le condizioni in cui viveva e lavorava erano spesso più che modeste. La struttura dello studio prevedeva due spazi di lavoro distinti, uno più grande per Hilma e uno più piccolo per Anna, mentre le altre componenti del gruppo si dedicavano ad altre mansioni. Nelle belle giornate la vita sull’isola poteva sembrare idilliaca, ma durante la stagione fredda le temperature potevano essere un problema, soprattutto perché iniziavano a comparire alla pittrice i primi sintomi di reumatismi. Questo poteva anche essere uno dei motivi per cui le dimensioni delle sue opere si erano ridotte, oltre al fatto che la carenza economica durante gli anni di guerra si era fatta sentire anche in Svezia. Infatti, per garantire la sua neutralità, lo stato aveva dovuto concludere una serie di complicati trattati economici con le altre parti in guerra. Pertanto, durante i freddi inverni, Hilma preferirà rimanere a Uppsala, per poi trasferirsi nel sud della Svezia, a Helsingborg e Lund, seguendo le temperature più miti.

Sull’isola, dopo aver creato le ultime due serie di acquerelli, l’artista iniziò anche a scrivere i suoi *Studi sulla vita Spirituale* (Studier över Själslivet)[80], un testo che

[79] «Sono un atomo dell’universo che ha infinite possibilità di sviluppo, che cercherò di svelare a poco a poco» (tradotto da me); Hilma af Klint, quaderno del 5 dicembre 1916, Hak 579, p. 38.

supererà le duemila pagine. Uno degli argomenti centrali del testo erano le relazioni di genere e l'ingannevole divisione dell'umanità in uomini e donne, argomento trattato ripetutamente anche nelle sue tele.

Per due anni decise di interrompere la produzione artistica e di dedicarsi a studiare la propria opera, cercando di comprendere l'universo che aveva dipinto fino a quel momento. Oltre all'imponente scritto, completò decine di quaderni in cui analizzò e teorizzò sui propri quadri. Inoltre, avviò una schedatura del proprio lavoro su taccuini in cui riprodusse una miniatura di tutte le sue opere e vi aggiunse una fotografia in bianco e nero delle stesse, in particolare i dieci *Quaderni blu* (Blå böckerna) che contenevano tutti i quadri che formavano i *Dipinti per il Tempio*. Visto che i suoi quadri erano di grandi dimensioni e difficili da trasportare ideò un piccolo "museo valigia" che portava con sé nei suoi viaggi per poter mostrare la sua arte.

Vivendo e lavorando sull'isola, raggiunta nel 1918 anche dalla madre e da Thomasine Anderson, la pittrice scoprì il successivo grande tema della sua vita: le piante nei dintorni e lo scambio che poteva aveva con loro.

Smise di canalizzare la sua arte mentre dipingeva e cominciò ad affidarsi più consapevolmente alle sue osservazioni e ai suoi interessi.

Fondamentale, in questa nuova fase della vita di Hilma, è l'apporto di Thomasine che le aprì le porte della lingua tedesca. L'amica e compagna lo parlava fluentemente e senza errori. Dal 1919 in poi tradusse molti testi di Hilma dallo svedese e glielo insegnò così bene che, dagli anni venti del novecento, l'artista condusse tutta la sua corrispondenza in tedesco, in particolare quella con Rudolf Steiner. La loro collaborazione modificò l'approccio nella stesura dei quaderni che, per la prima volta, erano composti da un frontespizio, il nome dell' autore e quello del traduttore. Ai testi vennero aggiunte anche delle immagini o disegni con delle note. Mentre in precedenza tutti i taccuini erano intesi come appunti personali ora l'artista

[80] Il manoscritto, quaderno Hak 421-430, è stato dattiloscritto negli anni 1941-42 e gli è stato dato il titolo: *Studi sulla vita mentale, di Hilma af Klint 1917-18, dettati e registrati dalla Dott.ssa Anna Ljungberg, dattiloscritto dall'originale*. La citazione è tratta dal Vol. 2, p. 450f.

immaginava un pubblico che leggeva e guardava, soprattutto quello di lingua tedesca[81].

L'esempio più complesso è fornito dal manoscritto intitolato *Fiori, Licheni e Muschi* (Blumen, Moose und Flechten).

Lo studio delle piante nei dintorni di Munsö, sia quelle selvatiche che quelle coltivate, aveva aperto dei nuovi canali e all'improvviso a parlare non erano più solo gli spiriti delle alte sfere ma organismi, che Hilma riteneva avessero molte cose importanti da dirle. Scrisse in tedesco:

"[…] wo der Kreig die Pflanzen weggerissen hat und wo die Tiere getötet worden sind, gibt es leere Räume, welche mit neuen Gestaltet gefüllt werden könnten, wenn ein genügender Glaube an die menschliche Phantasie und an die menschliche Fähigkeit, höhere Formen ausgestalten zu könenn vorhanden wäre"[82].

L'artista ha ritratto ciascuna pianta due volte. Ha registrato la forma spirituale, i campi di forza, in diagrammi, con cerchi, punti, linee, in colori vivaci e in argento e oro. Ne ha riprodotto l'aspetto esteriore in bellissimi acquerelli botanici, prestando attenzione ad ogni piega del petalo e ad ogni cresta dello stelo (fig.25).

Entrambi dipendono l'uno dall'altro, dove lo studio paziente dell'esterno ha portato all'interno, l'immersione nella materia ha portato allo spirito[83].

L'attenzione per il dettaglio emersa nella minuzia analitica nel ritrarre flora e fauna viene spesso paragonata all'approccio che aveva Leonardo nei suoi disegni![84]

Tra gli organismi ritratti vi erano i licheni e viene da chiedersi quanto l'artista conoscesse la letteratura botanica (nella sua biblioteca era presente Carlo Linnèo, il

---

[81] J. VOSS, D. BIRNBAUM (a cura di), *Hilma af Klint und Wassily Kandinsky Träumen…* op. cit., p. 156.

[82]"[….] dove la guerra ha strappato le piante e dove gli animali sono stati uccisi, ci sono spazi vuoti che potrebbero essere riempiti con nuove forme se ci fosse sufficiente fiducia nell'immaginazione umana e nella sua capacità di creare forme superiori"[82] (tradotto da me); Hilma af Klint, quaderno del 14 febbraio 1919, Hak 431, p. 60; vedi J. VOSS, *En Nombre del Caracol. La Utopia de…*, op. cit., p.56.

[83] Questo approccio rispecchia perfettamente la dottrina di Steiner; vedi RUDOLF STEINER, *La Iniziazione; come si consegue la conoscenza dei mondi superiori?*, (trad. it. Emmelina de Renzis), Laterza, Bari 1926.

[84] KATE KELLAWAY, *Hilma af Klint: A Painter…,* op. cit.

THOMAS VILLA, *Fu Hilma af Klint a inventare l'astrattismo, mica Kandinsky. La storia spiegata bene*, in "Artribune", 13 febbraio 2025.

celebre medico, naturalista e botanico svedese[85] e la badessa Hildegard von Bingen con i suoi testi sulla botanica e l'erboristeria). I licheni sono costituiti da due partner che insieme formano una comunità, spesso alghe e funghi. La loro duplice natura fu scoperta nel 1869 dal botanico svizzero Simon Schwendener attraverso il microscopio e Hilma la rappresenta un modo stupefacente nei suoi disegni. Per l'artista la simbiosi era la chiave della conoscenza. Per raggiungere una comprensione profonda, scrisse: «dos individuos deben recorrer un camino juntos, porque para una persona resulta imposible hacerlo sola».

Il lichene lo ha dimostrato[86].

Questo fu un periodo in cui l'artista approfondì sempre di più le teorie di Rudolf Steiner e lavorò molto con riga e compasso in gruppi di dipinti più piccoli.

Tra il 1917 e il 1920 sviluppò un repertorio astratto di triangoli, quadrati e cerchi, ellissi e spirali che formavano un'ampia varietà di costellazioni e si univano per formare una sorta di lessico pittorico che lei poi numerò e sistemò con la massima cura (fig.26). Il loro carattere "costruttivista" fa sembrare queste opere dei disegni architettonici. In alcune parti di due serie successive, la *Serie V* e *Serie VII* del 1920, si possono vedere variazioni degli elementi costitutivi di un edificio simile ad un tempio: elementi quadrati e rettangolari, un tetto triangolare e delle spirali che sembrano comunicare verticalmente con una figura circolare che fluttua sopra l'edificio, dove il disco solare appare come un'enorme ruota nel cielo[87] (figg.27-28).

Ancora una volta si nota negli appunti di questo periodo che la pittrice interpretava le sue figure geometriche sempre in senso spirituale, ben lontano dal tono incendiario e assoluto dei manifesti artistici dell'epoca. Ha collegato ciò che ha osservato nei

---

[85] Carl Nilsson Linnaeus, divenuto Carl von Linné (Råshult 1707 – Uppsala 1778). Considerato il padre della moderna classificazione scientifica degli organismi viventi.

[86] «due individui devono percorrere insieme la strada perché il percorso impedisce ad un solo individuo di proseguire» (tradotto da me); Hilma af Klint, quaderno del 28 dicembre 1919, Hak 462, p. 10 vedi J. VOSS, *En Nombre del Caracol. La Utopia de…*, op. cit., p.56.

[87] KURT ALMQVIST, DANIEL BIRNBAUM (a cura di), *Hilma af Klint: Catalogue Raisonné,* Vol.5, *Geometric Series and Other Works. 1917*-1920, Stolpe Publishing, Stockholm 2021.

numeri e nella geometria con i resoconti profondamente personali di visioni oniriche, dove alcuni passaggi suonano internamente come preghiere[88].

Alla stregua di questi stati d'animo dipinse anche un'altra serie di acquerelli di impronta geometrica: La *Serie II*, dedicata alle grandi religioni del mondo, dove attraverso delle immagini schematiche vi era la continua ricerca di rendere visibile l'invisibile, stabilendo delle relazioni tra le forze latenti della natura e le forme che possono assumere.

Questo momento di transizione culmina nel 1920 quando muore la madre ed inizia i suoi viaggi con Thomasine Anderson verso Dornach, in Svizzera, dove Rudolf Steiner aveva inaugurato il suo tempio, il Goetheanum. Il primo viaggio lo intraprende ad ottobre e sarà anche l'occasione per diventare membro a vita della Società Antroposofica.

Tra il 1920 e il 1930 ripeterà questo viaggio ben otto volte, partecipando alla ricca vita culturale del centro. Durante una di queste trasferte coglie l'occasione per mostrare a Steiner i suoi *Quaderni Blu*, con tutte le serie dei *Dipinti per il Tempio*, con lo scopo di attirare, nuovamente, il suo interesse e di trovare una adeguata collocazione per le sue opere spirituali.

Studiò, tra l'altro, la teoria dei colori di Goethe, da cui Steiner derivò la sua serie di conferenze sulla natura dei colori, che tenne all'inizio degli anni Venti del Novecento[89].

Influenzata dagli esercizi di Steiner, il quale credeva che un'attenta contemplazione del mondo naturale consentisse non solo di catturarne i colori espressivi, ma anche di sperimentare il mondo spirituale, nel 1922 l'approccio artistico di Hilma cambiò un'altra volta in modo radicale.

---

[88] Hilma af Klint, quaderno Hak 584, vedi J. VOSS, D. BIRNBAUM (a cura di), *Hilma af Klint und Wassily Kandinsky Träumen…* op. cit., p. 130.

[89] Nel 1921 Steiner cedette alla preghiera di diversi pittori di dare ulteriori informazioni sul colore. Tenne così a Dornach, il 6,7 e 8 maggio 1921 tre conferenze sul colore che aprirono al mondo intero l'intimo segreto sentimento che il colore, per sua stessa natura, celava all'interno di sé stesso.

Questo cambiamento è particolarmente visibile nella serie di acquarelli *Osservazione di fiori e alberi* (Vid betraktande av blommor och träd) incentrata su forme botaniche con cui intende catturare le dinamiche invisibili della natura[90].

L'artista dipinge adottando una nuova tecnica "bagnato su bagnato", proprio sviluppata a Dornach: prepara la carta con una spugna imbevuta d'acqua e poi lascia scorrere liberamente l'acquerello, in modo che siano i colori a creare il soggetto[91] (figg.29-30).

Con questa tecnica dipingerà ben quattrocento opere fino al 1941.

In questo modo l'artista tornò a concentrarsi sugli elementi naturali che l'avevano ispirata all'inizio della sua carriera, per rappresentarli da una prospettiva completamente diversa.

Il Goetheanum di Steiner compare regolarmente negli appunti della pittrice, influenzando in modo particolare i suoi successivi progetti sui templi.

Hilma si trovava sul posto quando l'edificio in legno fu vittima di un incendio alla vigilia di Capodanno tra il 1922-23.

Fu presente anche quando Steiner si apprestò a progettarne un altro pioneristico in cemento armato, che doveva essere un'espressione visibile dei suoi insegnamenti spirituali: una testimonianza della trasformazione dell'antroposofia in arte.

Sebbene ad artisti provenienti da molti paesi fosse stato chiesto di contribuire all'opera d'arte totale, Hilma non accettò alcun incarico. Invece, come ricorderà in seguito, Steiner le consigliò di costruire il proprio tempio "nel nord"[92].

Durante la costruzione del nuovo Goetheanum l'artista propose a Steiner alcuni dei suoi dipinti per il nuovo allestimento ma lo stesso li rifiutò. Ancora una volta, nel 1924, proverà a conquistare l'interesse del suo maestro, con una lettera datata 24 aprile, in cui gli chiede consiglio su dove i suoi dipinti avrebbero potuto essere utili. Secondo gli appunti riferiti ad una conferenza presso la Società Antroposofica di Stoccolma del 9 dicembre, Steiner le suggerisce di non distruggere le sue opere ma

[90] R. STEINER, *La Iniziazione; come si consegue la conoscenza…*, op. cit.
[91] J. VOSS, D. BIRNBAUM (a cura di), *Hilma af Klint und Wassily Kandinsky Träumen…* op. cit., p. 148.
[92] Hilma af Klint, quaderno Hak 1093, p. 7.

resta vago sulla loro utilità, facendo intendere, nuovamente, che in quel momento la società non fosse pronta ad apprezzarla e capirla. L'atteggiamento di Rudolf Steiner, in effetti, resterà sempre equivoco nel tempo, visto che attraverso le varie testimonianze scritte non si riesce a capire se fosse amico e consigliere di Hilma o cercasse di boicottarla per gelosia o magari in quanto donna.

Dopo poco, nella primavera del 1925 Rudolf Steiner muore ma la pittrice cercherà ancora per un po' di interagire con Dornach, tanto che nel 1927 regalerà al centro il suo quaderno *Fiori, Muschi e Licheni* e una seconda versione de *L'Albero della Conoscenza*[93]. Anche in questa occasione il riscontro fu molto deludente, una dipendente le scrisse che i suoi "quadri di fiori" sarebbero stati esposti nella biblioteca del Goetheanum. Non ricevette altro e alla fine le sue opere rimasero quelle che erano, testi inediti e dipinti mai esposti[94]. La sua serie scomparve nell'archivio[95]. Nella primavera del 1930 Hilma e Thomasine si recarono in Svizzera un'ultima volta, dopo la loro partenza a maggio continuarono a leggere gli scritti di Steiner e rimasero membri della Società Antroposofica, ma voltarono le spalle a Dornach.

I.7 Nuovi spazi espositivi e i preparativi per il futuro

Finalmente nel novembre del 1927 la pittrice riacquista la speranza che una mostra delle sue opere potesse avere luogo in un altro spazio espositivo.

[93] E' documentato che Steiner aveva visto questi dipinti prima dello scoppio della Prima Guerra Mondiale, grazie ad una lettera di Anna Wager Gunnarson a Marie von Sivers del 14 giugno 1914, conservata nell'archivio Rudolf Steiner di Dornach.

[94] J. VOSS, D. BIRNBAUM (a cura di), *Hilma af Klint und Wassily Kandinsky Träumen…* op. cit., p. 159.

[95] Per la mostra riferita a queste opere presso la David Zwirner Gallery vedi ELISABETH GORDON (a cura di), *Hilma af Klint. Tree of Knowledge*, catalogo della mostra (New York, David Zwirner Gallery, 2023), New York 2023.

Durante uno dei suoi viaggi in Svizzera, l'artista aveva conosciuto Peggy Klopper-Moltzer, una giovane artista, attrice, ballerina e "antroposofa" che si era innamorata della sua arte ed aveva deciso di aiutarla ad esporre le sue tele[96].

Il primo viaggio programmato fu ad Amsterdam ma purtroppo gli sforzi della sua nuova amica non ottennero i risultati sperati e il piano fallì. Ci riprovarono l'anno seguente a Londra, in occasione del Congresso Mondiale della Scienza e dello Spirito, dove Peggy Klopper-Moltzer faceva parte del comitato organizzatore, insieme ai membri inglesi della Società Antroposofica. L'evento si tenne presso la Friend's House, un imponente edificio in mattoni sulla trafficata Euston Road, a pochi minuti a piedi a nord del British Museum. Dalla corrispondenza che la pittrice ha intrattenuto prima della mostra, si evince che aveva esposto alcuni quadri del ciclo *I Dipinti per il Tempio*. Durante la pianificazione, gli organizzatori menzionarono con preoccupazione «le dimensioni enormi» delle tele[97]. In generale i lavori incontrarono molte obiezioni che furono dissipate dagli instancabili sforzi e dall'entusiasmo dell'amica Peggy. Quando però arrivò il grande giorno, mercoledì 25 luglio 1928, la reazione alla mostra sembrò essere inesistente. La pittrice fu semplicemente ignorata, tra i numerosi articoli che riportarono il convegno, nessuno parlava di lei e dei suoi dipinti.

Nonostante il 1928 sia stato un anno importante nella storia inglese per i diritti civili delle donne, che ottengono il diritto al voto (dieci anni dopo le donne tedesche e nove anni dopo quelle svedesi), i tempi non erano ancora maturi per le donne dell'originalità di Hilma af Klint. La delusione fu enorme, tanti sforzi e così poca disponibilità al compromesso. «Ihre Arbeit», scrive Hilma a Peggy, «könne von ihr selbst nicht überschaut werden [...], sie muss demjenigen gegeben werden, der

[96] L'archivio della Fondazione Hilma af Klint contiene la corrispondenza con Peggy Klopper-Moltzer, redatta in tedesco e iniziata il 2 gennaio 1928.

[97] J. VOSS, *Hilma af Klint…*, op. cit. p. 244f.

danach gestrebt hat, eine Verbindungslinie zu knüpfen, vom Inneren zur übersinnlichen Welt»[98].

A Londra non vennero create linee di comunicazione di alcun genere. La risposta fu il silenzio ed Hilma ricambiò allo stesso modo. Nei suoi taccuini non scrive una parola del viaggio in Inghilterra. Adotta invece una serie di misure per sottrarre i suoi dipinti al giudizio dei suoi contemporanei: smette di viaggiare, mette a punto un codice di blocco temporale, un vero e proprio embargo, per quasi tutti i suoi taccuini e le sue opere e progetta un edificio per la sua arte[99].

Nel 1931 si trasferisce a Helsingborg con Thomasine ed inizia a contrassegnare con dei simboli " + x " tutti i suoi taccuini, tra cui i *Quaderni Blu* con i *Dipinti per il Tempio*, e le opere che aveva deciso di "censurare" fino a vent'anni dalla sua morte.

"Mit vier kleine Bleistriftstrichen hatte sie die Brücke zu nachfolgenden Generationen gebaut. +x war ihr Katapult in die Zukunft und ein Raumschiff, aus dem Gegenwart zu einer weit entfernten Vergangenheit schrumpfte"[100].

Hilma af Klint aveva deciso che il suo tempo non era quello giusto,

«Los experimentos que he llevado a cabo [….], que habían de despertar a la humanídad al lanzarlos al mundo, supusieron un proyecto pioniero. Aunque atraviesen el polvo, su pureza se mantendrá intacta»[101].

Anche in questa occasione la sua valutazione si era rivelata giusta, visto che in Europa iniziarono i decenni peggiori del secolo.

---

[98] «Il suo lavoro», scrive Hilma a Peggy, «non poteva essere supervisionato da lei stessa [...], doveva essere affidato a colei che si è sforzata di stabilire una connessione tra il mondo interiore e quello sovrasensibile» (tradotto da me); Hilma af Klint, quaderno del 27 maggio 1928, Hak 1102, p. 8.

[99] J. VOSS, D. BIRNBAUM (a cura di), *Hilma af Klint und Wassily Kandinsky Träumen…* op. cit., p. 175.

[100] "Con quattro piccoli segni a matita stava costruendo il ponte verso le generazioni future, +x erano la catapulta nel futuro e un'astronave da cui il presente si rimpiccioliva in un lontano passato" (tradotto da me). Vedi J. VOSS, D. BIRNBAUM (a cura di), *Hilma af Klint und Wassily Kandinsky Träumen…* op. cit., p. 176.

[101] «gli esperimenti da me condotti [….]che avrebbero dovuto risvegliare l'umanità quando sarebbero stati lanciati al mondo, erano un progetto pioneristico. Anche se attraversassero la polvere, la loro purezza resterebbe intatta» (tradotto da me), citato in A. M. SVENSSON, *The Greatness of Things…*, op. cit., p. 17; vedi T. BASHKOFF, *Introducci*ón… op. cit., p. 23.

Il suo lavoro artistico, tuttavia, non si fermò e ancora una volta prese una forma quasi visionaria anticipando proprio quello che sarebbe stato il futuro.
Nel 1932 dipinge gli acquarelli: *Il Blitz di Londra* (Blitzen över London), *Lo Scoppio della Guerra di Spagna (*Krigsutbrottet i Spanien), *Battaglie navali nel Mediterraneo* (Sjöslagen i Medelhavet), *Mapa: Gran Bretagna* (En karta: Storbritannien), *Mapa: La penisola iberica* (En karta: Iberiska halvön) (figg.31-32).
Sorprendenti sono le osservazioni che ci lascia a tal proposito il nipote Erik af Klint, al quale Hilma affiderà la sua eredità:

«En 1932 pintó dos acuarelas en forma de mapas, uno de la Europa del norte y otro del Mediterráneo occidental. Ambos maestra con toda claridad los bombardeos de Londres y la batalla del Mediterránneo durante la Segunda Guerra Mundial […] Me enseñó esas obras muchos años antes de que comenzara el conflicto»[102].

Questa testimonianza è importante per almeno due aspetti: innanzitutto perché Erik sapeva esattamente di cosa stava parlando, avendo prestato servizio per diversi decenni come ufficiale nella Marina Svedese (come tutti i suoi antenati). Allo scoppio della Seconda Guerra Mondiale, fece parte di un gruppo che si occupava di fornire consulenza su come la Svezia avrebbe potuto difendere la propria neutralità e quali misure sarebbero state adottate in caso di attacco. Così, la natura visionaria degli acquerelli di sua zia viene confermata da uno stratega militare di alto rango. Anche se potrebbe essere di parte, visto il legame che li univa, la decisione di Erik di trasmettere ai posteri queste considerazioni ha certamente il suo valore.
Egli descrive sua zia come un'artista che affronta a modo suo gli eventi politici, dimostrando una visione assai chiara della situazione. Infatti, gli attacchi aerei tedeschi verso la Gran Bretagna, avvenuti tra il 1940 e il 1941, sono stati definiti "The Blitz"; con le "Battaglie del Mediterraneo" si intendeva lo spiegamento della

[102] «Nel 1932 dipinse degli acquarelli che mostrano chiaramente i bombardamenti di Londra e le battaglie nel Mediterraneo durante la seconda Guerra Mondiale […] mi ha mostrato queste opere molti anni prima dell'inizio del conflitto» (tradotto da me); ÅKE FANT (a cura di), *Okkultismus und Abstraktion. Die Malerin Hilma af Klint (1862-1944)*, catalogo della mostra (Vienna, Graphische Kunstsammlung Albertina, 1991), Vienna 1991, p. 141.

flotta tedesca in quella zona, la cui sconfitta nel 1944 segnò una svolta decisiva nella guerra e preannunciò la vittoria degli Alleati[103].

I nazionalsocialisti compaiono anche in modo esplicito nei taccuini dell'artista del 1933, dove le voci "superiori" che le parlano non intraprendono nessuna analisi politica ma senz'altro esprimono un chiaro verdetto: «Göring representa la barbarie, Hitler la voluntad de dominar a las masas, ambos padecían "megalomania"»[104].

Hilma sognava una rivoluzione femminile: «La mujer asumirá el control y salvará a la humanidad »[105]. Ovviamente restò solo un desiderio.

Nella sua biblioteca era conservata anche una novella antibellicista di Erich Maria Remarque[106], che i nazisti bruciarono pubblicamente in Germania. Lo scrittore per più di un decennio era stato afflitto dall'oscura profezia secondo cui sarebbe emersa una nuova dottrina, che avrebbe annientato tutto ciò che era fisicamente debole. Chiamava "poteri oscuri" le forze che avrebbero guidato questa imminente ideologia. Durante tutta la sua vita aveva contrapposto il culto della forza alla virtù della debolezza.

Proprio negli anni successivi alla Prima Guerra Mondiale, in un quaderno del 1920, Hilma scrisse anche di «giorni lontani» in cui ci sarebbero state persone che non sarebbero state né indifferenti né arroganti e «sulle cui deboli spalle» lo sviluppo spirituale sarebbe avanzato[107].

L'artista, senza sosta, scrive anche un testo che parla del suo progetto « un museo para mostrar lo que hay tras las fuerzas de la materia», le sue voci dicevano che aveva bisogno di un mezzo per realizzare il suo desiderio[108].

---

[103] J. VOSS, *En nombre del caracol…,* op. cit., p. 47.

[104] «Göring è un rappresentante della brutalità, Hitler della volontà di dominare le masse e soffrono di "deliri di grandezza"» (tradotto da me); *Ivi,* p. 56. Per quanto riguarda Göring e Hiltler vedi Hilma af Klint quaderno 14 agosto 1933 Hak 1073, p. 29 e quanderno Hak 1065, p. 26.

[105] «La donna assumerà il controllo e salverà l'umanità» (tradotto da me); Hilma af Klint, quaderno 14 settembre 1933 Hak 1039, p. 30.

[106] ERICH MARIE REMARQUE, *Im Westen nichts Neunes*, I ed., Berlin, Propyläen-Verlag, 1929. Ed. italiana: *All'ovest niente di nuovo*, (traduzione di Stefano Jacini riveduta da Wolfango della Croce), Vicenza, Neri Pozza, 2016.

[107] Hilma af Klint, quaderno 3 gennaio 1920 Hak 461, p. 31, vedi J. VOSS, *En nombre del caracol…,* op. cit., p. 57.

[108] «un museo per mostrare cosa si nasconde dietro le forze della materia» (tradotto da me); Hilma af Klint, quaderno 4 settembre 1932 Hak 1050, p. 6.

Due anni dopo, nel 1934, si sposta nuovamente con Thomasine a Lund e dipinge sempre ad acquerello le forme-pensiero degli esseri spirituali Ananda, Gregor, Georg e Amaliel.
A 75 anni, il 16 aprile del 1937, Hilma tiene una conferenza a Stoccolma su invito della Società Antroposofica Svedese. Commissionò a tale scopo delle diapositive delle sue opere da mostrare al pubblico che doveva stare seduto in una stanza buia. L'artista spiega il suo processo creativo come segue:

«Jedes Mal, wenn es mir gelungen ist, eine von meinen Skizzen auszufüren, ist mein Verständnis von Mensch, Tier, Pflanze, Mineral, ja, von der Schöpfung im Allgemeinen, klarer geworden. Ich fühlte, dass ich befreit war und erhöht über mein begrenzteres Bewusstsein »[109].

Questo manoscritto è stato conservato ed è uno dei rari documenti in cui la pittrice spiega i suoi dipinti ad altri. Hilma era convinta che la liberazione e l'espansione potessero essere trasmesse. Ha spiegato, ancora una volta, ai suoi ascoltatori che «il percorso di un pittore o un musicista ci rende più facile connetterci con altre anime»[110] (tradotto da me). Ciò significava che le anime delle persone e degli animali, così come quelle delle piante e delle pietre, dal suo punto di vista, avevano tutti qualcosa da condividere, sostenendo la legittimità del suo metodo medianico e sottolineando la compatibilità con l'insegnamento di Steiner[111]. I documenti postumi rivelano indirettamente quali furono le reazioni.
La risposta, per la prima volta, fu positiva. Le persone volevano vedere gli acquerelli o chiedevano di visitare lo studio di Munsö, così l'artista iniziò a portare piccoli gruppi di visitatori sull'isola dove erano conservati i *Dipinti per il Tempio*, alcuni appesi e altri avvolti attorno a pilastri. Forse l'improvvisa popolarità spinse Hilma a

[109] «Ogni volta che sono riuscita a realizzare uno dei miei schizzi, la mia comprensione dell'uomo, degli animali, delle piante, dei minerali è diventata più chiara. Sentivo di essere stata liberata ed elevata al di sopra della mia coscienza più limitata» (tradotto da me); J. VOSS, D. BIRNBAUM (a cura di), *Hilma af Klint und Wassily Kandinsky Träumen…* op. cit., p. 177.
[110] La lezione è stata registrata due volte: Hilma af Klint quaderno Hak 1039, p. 1-6 e quaderno Hak 1101, p. 1-9. Entrambi i quaderni sono del 16 aprile 1937.
[111] In riferimento all'approccio di Steiner vedi R. STEINER, *La Iniziazione; come si consegue la conoscenza…*, op. cit., p. 101.

trascorrere più tempo a Stoccolma che a Lund, vista la possibilità di raggiungere rapidamente Munsö con il traghetto.

Un taccuino del 1937 si intitola proprio *Libro di Stoccolma* (Stockholmsboken) e raccoglie lo stretto scambio di notizie che si sviluppa da quel momento con il nipote Erik af Klint a proposito delle sue visite all'atelier. La moglie di Erik raccontò successivamente in un'intervista che la zia quando voleva trascorrere del tempo vicino allo studio dormiva sempre sul loro divano[112]. Come già accennato il nipote diventerà l'unico erede della sua proprietà.

Quando in ottobre compì 75 anni, la rivista femminile "Idun" si congratulò con lei. Fu stampato un piccolo ritratto dell'artista, insieme alle fotografie di altre cinque donne che avevano compiuto gli anni nella stessa settimana, dove si leggeva: «Hilma af Klint. Lund. Pittrice: 75 anni il 26 ottobre»[113]. Nonostante la scarna didascalia e i poco calorosi complimenti si evince che l'artista non era stata del tutto dimenticata dal mondo dell'arte.

Nello stesso anno morì anche l'amica di una vita, Anna Cassel, che era rimasta sempre al suo fianco, nonostante i rapporti nel tempo si fossero raffreddati.

Le sue opere verranno spesso menzionate da Hilma anche nei taccuini più tardi. Infatti, dopo qualche anno, quando la Seconda Guerra Mondiale stava dilagando in tutto il mondo, l'artista ritornò alla dicotomia Hilma-Anna (Vestalasket). Mentre i pensieri ruotavano attorno ad una possibile costruzione di un tempio, le vecchie voci che le avevano parlato all'inizio del secolo intervennero e le consigliarono di non fare nulla. Nel 1941 Hilma annotò questi dettagli a matita in uno dei quaderni a righe blu:

«Du dachtest, dass Annas Bilder dort in einem gemeinsamen Gebäude verwendet werden, und es wird wahrscheinlich in Ordnung sein. Aber versuche, bevor Du diesen Vorschlag machst, sorgfältig zu überlegen, wofür Du Deine Bilder verwenden wirst……»[114].

---

[112] J. VOSS, D. BIRNBAUM (a cura di), *Hilma af Klint und Wassily Kandinsky Träumen…* op. cit., p. 178.

[113] *Ibidem*

[114]«Pensavi che le immagini di Anna venissero utilizzate lì, in un edificio condiviso e probabilmente va bene. Ma prima di seguire questa idea cerca di valutare attentamente quale dovrà essere lo scopo delle vostre immagini …» (tradotto da me); Hilma af Klint, quaderno del 23 febbraio 1941 Hak 1083, p. 113.

Tre anni più tardi la abbandonò anche la compagna Thomasine Anderson.
Nella decade finale della sua vita la pittrice, in pratica, si dedicò a garantire che le sue opere fossero adeguatamente comprese negli anni a venire, rivedendo e riorganizzando i suoi primi scritti e catalogando le sue opere più strettamente associate alle pratiche spirituali. Perfino nel 1943 declinò l'offerta dell'artista Tyra Kleen che le chiedeva di poter conservare il ciclo dei *Dipinti per il Tempio* nell'edificio della Fondazione protestante *Sigtuna,* al fine di promuovere il dialogo interreligioso. La sua prima argomentazione, rispondendo a Tyra, fu che le sue opere dovevano essere conservate insieme e non mescolate con altre[115]. Anche se il pretesto per rifiutare la proposta fu il disagio che provava nel mettere i suoi quadri nelle mani di persone che non avevano inclinazioni antroposofiche, è chiaro che la maggior parte dei possibili luoghi adatti ad esposizioni d'arte non sarebbero mai state in grado di soddisfare le sue condizioni, che evidentemente richiamavano un approccio più religioso che laico.
Nell'agosto del 1944 Hilma si trasferisce dalla cugina Hedvig af Klint de Ōsby a Djursholm, un sobborgo di Stoccolma e il 21 ottobre muore a causa di un incidente in tram. L'ultima annotazione sul suo taccuino dice: «Du hast den Mysteriendienst vor Dir und wirst wohl bald einsehen, was von Dir gefordet wird »[116].
Viene sepolta nell'ex cimitero della marina di Galärvarvskyrkogården e rispetto alle sfarzose tombe che ci sono, la sua è una pietra incastonata nel terreno dove sopra appare il nome "Viktor af Klint"; è stata sepolta con il padre[117].
Suo nipote Erik eredita così circa 1300 dipinti, 124 quaderni comprendenti più di 26.000 manoscritti e dattiloscritti e nel 1972 creerà la fondazione a lei intitolata.
Cosi viene scoperta Hilma af Klint.

[115] J. VOSS, *Hilma af Klint…*, op. cit., pp. 296-298.
[116] «Hai il servizio misterioso davanti a te e presto realizzerai ciò che ti viene richiesto» (tradotto da me); Hilma af Klint, quaderno del 9 ottobre 1944 Hak 1098 p. 126f.
[117] K. KELLAWAY, *Hilma af Klint: A Painter…*, op. cit.

I.8 L'importanza del tempio

Fin dall'inizio del nuovo percorso artistico e spirituale di Hilma, la necessità di un tempio adatto a contenere e comprendere i suoi messaggi è sempre stata presente. Furono, infatti, i suoi spiriti guida fin dal 1906 a prevedere questa struttura. Hilma come tanti altri intellettuali e artisti del XX secolo avvertivano quest'esigenza. Nella letteratura, nell'arte e nell'architettura vennero concepite cattedrali e templi per una nuova era.

Ne è un esempio il Bauhaus, dove molti artisti e architetti cercavano di sviluppare un'architettura spirituale. Kandinsky, nel suo primo anno al Bauhaus sviluppò il suo portfolio "Piccoli Mondi", una serie di dodici fogli con motivi architettonici e strutture che ricordavano mappe di città.

Negli ambienti in cui si muoveva figuravano noti architetti che lavoravano su idee affini, come l'espressionista Bruno Taut o membri di spicco come Walter Gropius. Nel 1919 Taut intitolò il suo libro *Stadtkrone*, dal nome dell'edificio che avrebbe dovuto svettare su tutti gli altri. L'architetto paragonò la corona della città nientemeno che ad un gioiello:

"Vom Licht der Sonne durchströmt thront das Kristallhaus wie ein glitzzernder Diamant über allem, der als Zeichen der höchsten Heiterkeit, des reinsten Seelenfriendens in der Sonne fulket"[118].

La vita urbana sarebbe fiorita attorno a questo centro, alimentata dal potere spirituale che scaturiva dalla corona. La "Stadtkrone" non era una chiesa confessionale, ma Taut credeva che potesse fare molto, come risvegliare il «sentimento cosmico» nella popolazione. Varianti della corona cittadina si trovano negli scritti e nei disegni di

[118] "Immersa nella luce del sole, la casa di cristallo svetta sopra ogni cosa come un diamante scintillante, brillando al sole come segno della massima serenità e della più pura tranquillità" (tradotta da me); vedi BRUNO TAUT, *Die Stadtkrone*, Diederichs Verlag, Jena 1919, p. 50.

molti membri della "Gläsernen Kette", una comunità di architetti fondata da Taut nel 1919, anno di fondazione del Bauhaus[119].
Idee simili circolavano nel mondo dell'antroposofia, infatti tra il 1920 e il 1921 fu completato il Goetheanum di Steiner, sempre un edificio simile ad un tempio su una collina appena fuori Basilea (figg.33-34).
Nella storia dell'architettura, questa cattedrale in legno, dotata di palco e ampio auditorium è considerata la prima vera corona cittadina. Lo stesso Steiner non ha mai usato il termine, ma la sua creazione ha una sorprendente somiglianza con alcuni progetti e idee emerse nel gruppo del Bauhaus[120]. Un altro edificio che sicuramente lo aveva ispirato fu il tempio wagneriano a Bayreuth, spazio creato per la propria opera pieno di meraviglie tecniche, un salone delle feste, situato in una posizione pittoresca su una verde collina.
Dopo il suggerimento di Steiner che la invitava a creare il suo tempio "nel nord"[121], Hilma sviluppa delle riflessioni sui templi interiori e sulla necessità di costruire un tempio esteriore:

«Die gesamte Menschheit besitz einem gemeinsamen weissen Tempel, in dem sich wiederum Tempel um Tempel befindet. Es lässt sich mit einem Bau vergleichen, in dem viele Zellen nah aneinander liegen»[122].

Nel gennaio del 1931 inizia, nei suoi taccuini, una serie di schizzi architettonici che erano più dettagliati di tutti quelli che li avevano preceduti. I progetti prevedevano un edificio a più piani costituito da cilindri disposti concentricamente il cui diametro doveva diminuire da un livello all'altro. Sul tetto era previsto un faro, con in alto un osservatorio. Entrando nel tempio il percorso si sarebbe sviluppato attraverso due spirali dove si sarebbero trovati i dipinti che avrebbero portato "dalla terra alle

[119] J. VOSS, D. BIRNBAUM (a cura di), *Hilma af Klint und Wassily Kandinsky Träumen…* op. cit., p. 147.
[120] ÅKE FANT, *Framtidens byggnad 1913-1923*, Akademilitteratur, Stockholm 1977.
[121] Hilma af Klint, quaderno Hak 1093, p. 7.
[122] «Tutta l'umanità ha un tempio bianco in comune, all'interno del quale si trovano templi su templi. Può essere paragonato ad un edificio in cui molte celle sono disposte una accanto all'altra» (tradotto da me); Hilma af Klint, quaderno Hak 579, p. 113.

stelle", prima con grandi oscillazioni attraverso l'edificio principale, poi con piccole oscillazioni lungo la scala a chiocciola del faro. Erano previsti anche altri edifici con sale studio e una biblioteca incastonata in un giardino (figg.35-36).
Un muro avrebbe circondato la struttura per proteggerla dal vento. Il tempio, come nota la pittrice, si sarebbe dovuto trovare in riva al mare, sull'isola di Ven nel Oresund[123].
Nel corso degli anni eseguirà altri schizzi e appunti su questo progetto.
Nel tempio, come già accennato, oltre ai suoi dipinti avrebbero dovuto essere presenti anche quelli di Anna Cassel. Ai suoi occhi, così come registrato nei Registri Akashici, le sue opere dovevano essere immagini del futuro mentre quelle di Anna rappresentavano il passato. Un archivio soprannaturale in cui, secondo la comprensione teosofica, sono registrati tutti gli eventi e i pensieri umani[124].
Non fu solo Steiner a ispirare Hilma, i suoi schizzi rimandano anche ad altre costruzioni: la chiesa del XII secolo, a pianta circolare di Munsö e il leggendario osservatorio costruito dall'astronomo e alchimista Tycho Brahe nel XVI secolo, l'Uraniborg[125] (figg.37-38), che si trovava proprio nell'isola di Ven.
Lei immaginava il suo tempio anche come una sorta di centro di ricerca cosmica. Tutte le sue fonti di ispirazione avevano sempre forme e proporzioni che richiamano l'equilibrio e la spiritualità, in particolare la spirale.
Proprio oltreoceano, negli Stati Uniti, all'inizio degli anni quaranta una promotrice preparata ed entusiasta, Hilla von Rebay, lavorava con insistenza per dare visibilità alla rivoluzione spirituale nell'arte, in particolare quella all'epoca molto famosa di Kandinsky, Klee, Mondrian ecc. che trovava riscontro nella collezione d'arte di Solomon R. Guggenheim.
Rebay era lei stessa un'artista e come i suoi colleghi si sentiva attratta dalle tendenze esoteriche del suo tempo. Seguì i corsi tenuti da Steiner e si unì alla Società Teosofica nel 1909. Come molti degli artisti, che in seguito sostenne come curatrice,

[123] J. VOSS, D. BIRNBAUM (a cura di), *Hilma af Klint und Wassily Kandinsky Träumen…* op. cit., p. 175.
[124] *Ivi*, p. 89 e p. 148.
[125] Hilma ah Klint, quaderno Hak 1062, p. 6, vedi J. VOSS, D. BIRNBAUM (a cura di), *Hilma af Klint und Wassily Kandinsky Träumen…* op. cit., p. 150.

era convinta che gli insegnamenti occulti fossero la chiave per comprendere la nuova pittura non rappresentativa. La non oggettività è la religione del futuro, scrisse nel 1937[126].

Nelle sue memorie, l'artista Rolph Scarlett ha ricordato una conversazione con Rebay, in seguito fondatrice e direttrice del Solomon R.Guggenheim Museum di New York: «Können sie sich eine Gallerie vorstellen, die sich rundherum und höher und höher Richtung Himmel windet?»[127]. Quando fece quella domanda, Scarlett disse in seguito, che Rebay usò le mani per disegnare una rampa nell'aria che si muoveva a spirale verso l'alto: «Wäre dass nicht eine unbezahlbare Idee für ein Museum?». Secondo Scarlett, che era anche uno dei pittori astratti preferiti da Rebay, immaginava «einen Ort voller Licht und Musik vor, so weitläufig wie ein Tempel »[128]. Un simile tempio per l'arte spirituale era, come è noto, non solo la visione di Rebay, ma anche quella dello stesso Solomon R.Guggenheim, che subito ne iniziò la realizzazione. L'architetto Frank Lloyd Wright realizzò i suoi schizzi nel 1943 (figg. 39-40-41), un anno prima della morte di Hilma af Klint e anche di Kandinsky. L'edificio commissionato da Rebay e dal suo influente mecenate è il tempio più simile a quello immaginato da Hilma di qualsiasi altro museo.

I.9 La scoperta di Hilma af Klint e le mostre postume

Dopo la morte di Hilma, il contadino proprietario del terreno a Munsö, su cui erano stati costruiti la sua casa e il suo studio, dichiarò la sua intenzione di bruciare tutto il contenuto. Il nipote Erik ebbe l'arduo compito di svuotare lo studio in fretta, così

[126] HILLA REBAY (a cura di), *The Beauty of Non-Objectivity*, nel secondo catalogo ampliato della mostra (New York, Solomon R.Guggenheim Museum, 1937), Bradford Press, New York 1937, p.13.

[127]«Riesci ad immaginare una galleria che curva intorno e su e giù verso il cielo?» (tradotto da me); ROLPH SCARLETT, *The Baroness, the Mogul, and the Forgotten History of the First Guggenheim Museum*, Midmarch Arts Press, New York 2003, p. 52.

[128] «Non sarebbe un'idea preziosa per un museo?»… «un luogo pieno di luce e di musica, spazioso come un tempio» (tradotto da me); JOAN M.LUKACH, *Hilla Rebay: In Search of the Spirit in Art*, George Braziller, New York 1983, p. 96.

costruì delle casse di legno e sgomberò i locali. Dopo il trasporto a Stoccolma, le casse furono conservate in una soffitta con un tetto in lamiera. Ricorda in un' intervista il pronipote Johan af Klint,[129] che è stato un miracolo che i dipinti siano sopravvissuti, visto che d'estate si poteva arrivare a 30 gradi e d'inverno a -15![130]
Seguendo la richiesta specificata nel suo testamento, due decenni dopo la morte di Hilma af Klint, suo nipote Erik aprì i grandi bauli scoprendo così l'imponente opera della zia e dal 1964 iniziò la catalogazione del materiale. Ci vollero decenni prima che la sua arte ricevesse una seria attenzione.
Fu solo nel 1986 che i suoi quadri furono esposti per la prima volta a Los Angeles nel County Museum of Art (LACMA), nella mostra collettiva *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890 – 1985*, assieme a Kandinsky, Mondrian e Malevič. Tuttavia, questi artisti erano ormai identificati come «i padri dell'arte astratta», e lei, lontana dall'essere riconosciuta come pioniera dello stesso, fu relegata in secondo piano. Anzi, le critiche furono dilaganti perché il fatto che i suoi dipinti condividessero spazi con opere iconiche era considerato «strano e ingiusto». Le sue immagini furono liquidate come diagrammi colorati che presumibilmente volevano solo attirare l'attenzione perché dipinti da una donna[131].
Lo stesso si è ripetuto nel 1995, quando alcuni suoi quadri furono esposti alla mostra *Okkultismus und Avantgarde* presso la Schirn Kunstalle di Francoforte sul Meno[132].
Alcune istituzioni però non si sono lasciate scoraggiare da questi giudizi ed hanno comunque esposto le opere di Hilma af Klint. Al di là delle grandi tappe storico-artistiche, lentamente la pittrice si è trasformata in artista, anche se con una portata limitata. Infatti, fu organizzata una mostra personale, per la prima volta, nel 1988 al Suomenlinna/Sveaborg a Helsinky e nello stesso anno all'Albertina di Vienna. Nel 1989/90 il Moderna Museet di Stoccolma organizzò un'altra mostra personale contemporaneamente alla mostra *Kandinsky in Sweden*.

---

[129] Anche lui è stato direttore della Fondazione Hilma af Klint, ora diretta da Patrick O'Neil, sposato con un membro della famiglia af Klint.
[130] K. KELLAWAY, *Hilma af Klint: A Painter…*, op. cit.
[131] Per le recensioni vedi HILTON KRAMER, *On "The Spirituale in Art" in Los Angeles*, The New Criterion 5, n.8, 1987.
[132] Per le recensioni vedi EDUARD BEAUCAMP, *Flug durch den Åther."Okkultismus und Avantgarde":Die Frankfurter Schirn zeigt die Nachtseite der Moderne*, in "Frankfurter Allgemeine Zeitung", 22, giugno 1995, p. 33.

La vera svolta arriva, però, nel 2013, quasi settant'anni dopo la sua morte, quando il Moderna Museet di Stoccolma, presenta la retrospettiva *Hilma af klint: Pioneer of Abstraction*, che poi ha fatto tappa anche all'Hamburger Bahnhof di Berlino[133]. Questa volta la risposta dei media fu prevalentemente positiva.

Nel 2018 il Guggenheim Museum di New York presenta la mostra *Hilma af Klint: Painting for the Future*, che ha battuto tutti i record del museo con più di 600.000 visitatori. Da allora le poche opere di Hilma af Klint immesse sul mercato sono state acquistate da rinomati musei. Il riconoscimento istituzionale dell'artista ha reso così possibile, nel 2023, il progetto espositivo alla Tate Modern Gallery di Londra e al Museo d'Arte dell'Aia, *Hilma af Klint and Piet Mondrian: Forms of life*, in cui af Klint è stata messa assieme a Mondrian.

Le più recenti mostre si sono svolte tra il 2024 e il 2025. La prima a Düsseldorf al Kunstsammlung Nordrhein Westfalen dal titolo *Hilma af Klint und Wassily Kandinsky Träumen von der Zukunft* e la seconda al Guggenheim Museum di Bilbao dove è stata riproposta la mostra che si era vista nell'omonimo museo di New York, che ho visitato personalmente e che ha confermato tutte le aspettative su questa artista veramente visionaria.

A volte la storia dell'arte fa salti sorprendenti. Kandinsky e molti altri suoi colleghi famosi hanno influenzato generazioni e il loro lavoro è stato riconosciuto come fondamentale per la storia dell'arte. La fama di Hilma af Klint, d'altra parte, è arrivata all'improvviso e con molto ritardo, ma fortunatamente il suo seguito nel mondo dell'arte sta aumentando costantemente e spero, nel mio piccolo, di aver contribuito a questa tendenza.

[133] I. MÜLLER-WESTERMANN UND J. WIDOFF (a cura di), *Hilma af klint: Pioneer of Abstraction*, op. cit.

Parte II: I messaggi spirituali di Hilma af Klint

Prima di inoltrarci nella lettura delle opere di Hilma af Klint è necessario fare delle premesse fondamentali.

Anche se negli ultimi anni, ovvero da quando si è iniziato a valorizzare il suo lavoro attraverso importanti ed esaustive mostre internazionali, è stata definita, "pioniera", "anticipatrice" dell'astrazione è inutile dire che l'artista, nonostante vari meriti oggettivi, non ha inventato nulla.

Come ben sottolinea nel suo saggio David Max Horowitz[134], anche se Hilma af Klint ha iniziato a produrre opere d'arte non figurative nel 1906, con l'inizio del suo ambizioso ciclo *I Dipinti per il Tempio*, sei anni prima che artisti come Robert Delaunay, Vassily Kandinsky, Frantisek Kupka, Kazimir Malevič o Francis Picabia prendessero la via verso l'astrazione, ci sono altre figure che li hanno preceduti.

Infatti, Georgiana Houghton (1814-1884)[135] espose opere astratte di origine spiritista a Londra dal 1860 (fig.42) e il celebre scrittore Victor Hugo (1802-1885), all'altezza degli stessi anni, realizzava disegni non figurativi colorati (fig.43).

Anche il libro di Annie Besant e Charles W. Leadbeater, *Forme di Pensiero* del 1901, conteneva una serie di illustrazioni astratte ad opera di John Varley (1850-1933), nipote di un acquarellista britannico con lo stesso nome che lavorò con William Blake, Miss Macfarlane e Mr Price, mentre altre di Anna Mary Howitt (1824-1884)[136] erano state pubblicate prima nell'opera di C.D. Crosland *Light in the Valley. My Esperiences in Spiritualism*[137] (figg.44-45).

È chiaro che questi sono solo esempi eurocentrici che risalgono a pochi decenni prima, ma l'astrazione è un fenomeno globale che affonda le sue radici nella storia umana fino ad una profondità impossibile da sondare.

---

[134] D. M. HOROWITZ, *Pinturas para el museo…,* op. cit*.,* pp. 34-45.

[135] Georgiana Hougthon, è stata un'artista e medium britannica, visse nel contesto di un'età vittoriana in cui lo spiritualismo stava diventando molto popolare; realizzò le sue prime opere astratte (disegni di spiriti) nel corso di sedute private.

[136] Pittrice, scrittrice, femminista e spiritualista inglese, preraffaelita che fu anche un'ispirazione per l'artista medianica Georgiana Houghton.

[137] C.D. CROSLAND (CAMILLA DUFOUR CROSLAND), *Light in the Valley. My Esperiences in Spiritualism*, 1857. Kessinger Publishing, London, 2010. Racconto pubblicato sotto uno pseudonimo sempre di Anna Mary Howitt.

Con tutto ciò, l'ingresso di Hilma nella storia dell'astrazione è più che degno di nota e lo è praticamente per gli stessi motivi che sono alla base dei contributi degli artisti canonici della modernità.

Tutti questi artisti, inclusa Af Klint, come già sottolineato, erano consapevoli di operare nell'ambito della tradizione dell'arte europea più importante, la pittura, un campo in cui la figurazione era stata data per scontata per almeno un millennio. In questo contesto la scelta del non figurativo ha rappresentato un salto radicale.

Nel momento in cui l'artista fece questo passo, appena prima dell'affermarsi dell'arte astratta nell'ambito dell'avanguardia europea, è stato giustamente considerato ancora più sorprendente, poiché l'iconografia da lei impiegata era priva di precedenti diretti o immediati nella tradizione in cui si era formata e aveva lavorato[138].

Talvolta l'opera dell'artista sembra anticipare le composizioni espressioniste di Kandinsky, altre volte gli eccessi di costruttivisti come Malevič o la chiarezza lineare e la radicalità cromatica di Mondrian. Nonostante tutto questo, però, si è dovuto aspettare la prima decade degli anni duemila per assistere alla crescita del suo valore e della sua popolarità con il conseguente inserimento nella storia dell'arte contemporanea.

Tuttavia, man mano che lo studio approfondito delle sue opere progrediva, sorgevano spontanei anche nuovi interrogativi. Hilma af Klint fa parte della limitata storia dell'astrazione nella quale si inseriscono i suoi contemporanei? o appartiene ad un'altra categoria? Quesito, quest'ultimo, preso fin da subito in considerazione anche nel saggio di Jolanda Nigro Covre del 2002, quando gli studi sull'artista erano, però, ancora agli inizi[139].

---

[138] Georgiana Houghton cercò apertamente di inserirsi nelle correnti dominanti dell'arte europea. Espose al pubblico le sue opere astratte su carta anche alla New British Gallery di Londra nel 1871. Tuttavia, come Hilma af Klint, le sue opere non suscitarono entusiasmo e presto scomparvero dalla vista del pubblico, il che rende improbabile che l'artista svedese la conoscesse.

[139]JOLANDA NIGRO COVRE, *L'astrattismo*, Federico Motta Editore, Milano 2002, p. 53. L'autrice scrive riferendosi ai quadri di Hilma af Klint: «ci si chiede se essi appartengano alla storia dell'arte o alla storia della teosofia […], sto cercando di non invocare il criterio di "intenzionalità artistica" come discriminante tra i due ordini di "valori". Tutti gli artisti, al contrario, concordavano sull'idea della priorità o dell'autosufficenza della struttura del quadro, non come metafora ma come equivalente "reale" dell'essenza dell'universo».

Nonostante tutte le analogie formali, le influenze comuni e le coincidenze negli obiettivi che accomunano Hilma ai suoi colleghi, bisogna riconoscere che non è facile inserirla in questa narrazione storica, vista la sua volontaria esclusione da quella comunità. Tale posizione ha dato luogo ad una certa ironia nella ricezione attuale delle sue opere, visto che spesso viene giudicata ed acclamata secondo criteri che a quanto pare non ha mai applicato in larga misura.

Concentrando l'attenzione sull'evoluzione delle tele che compongono la sua opera spirituale più importante, *I Dipinti per il Tempio*, si possono cogliere tutte le sfumature dell'approccio alla sua arte visionaria.

Innanzi tutto, contrariamente ad altri artisti che sviluppavano l'astrazione in un singolo spazio pittorico, Hilma ne mostra il processo estendendolo da un quadro all'altro, dal 1906 lavorò esclusivamente in serie, nessun dipinto era lasciato isolato, tutto era movimento, sviluppo, cambiamento.

II.1 *Caos Primigenio Gruppo I (Urkaos)* 1906-1907

Guardandolo nel suo insieme, questo primo ciclo di ventisei dipinti si può considerare come un'Ouverture di un'opera sinfonica, che introduce quello che sarà il tema portante di tutto il percorso artistico e spirituale di Hilma af Klint.

La chiave di lettura è contenuta nelle connessioni tra i simboli, i colori e le parole che l'artista utilizza in modo totalmente innovativo.

Dal punto di vista iconografico Hilma, come prima cosa, scinde il suo percorso in due dimensioni: Con la lettera "**W**" richiama la dimensione materiale e con la lettera "**U**" quella spirituale.

Userà queste lettere nella catalogazione di tutte le sue opere.

La serie *Urkaos* rappresenta il momento in cui nasce il mondo con le conseguenti contrapposizioni che caratterizzano il principio essenziale della vita (le dicotomie), ed

è frutto della collaborazione fra Hilma af Klint e Anna Cassel, dove la prima fungeva prevalentemente da veicolo medianico e la seconda trasportava materialmente i messaggi su tela.

Questa collaborazione viene messa subito in evidenza nella tela n.9, dove primeggia la scritta "Vestalasket" affiancata da una rosa gialla, sopra due lumache gialle e verdi che si uniscono su un fondo blu (fig.15).

Il ciclo è una progressione ordinata di composizioni e inizia con una massa grigia e turbolenta (fig.46) che successivamente, attraverso due luci lampeggianti (fig.47), dà origine a varie forme di vita, ambigue, reali o immaginarie, che sembrano essere organismi microscopici o esemplari di dimensioni sovrannaturali che condividono lo spazio con forme astratte, la cui scala può essere interpretata in egual misura come subatomica o planetaria (figg.48-49).

I colori predominanti sono i toni del blu, del giallo e del verde, che vengono utilizzati seguendo i principi presenti nel trattato di Wolfgang Goethe, *La Teoria dei Colori* del 1810[140], presente nella biblioteca dell'artista.

La componente dei trattati sul colore ha avuto un ruolo fondamentale per la maggior parte degli artisti che si sono avvicendati nel passaggio dall'arte moderna a quella contemporanea, iniziando già prima dell'impressionismo, con Eugène Delacroix che affermava nelle pagine del *Diario* la necessità di:

«una legge generale: maggior contrasto, maggiore splendore […] È opportuno che i tocchi non siano materialmente fusi; essi si fonderanno materialmente a una distanza voluta per la legge di simpatia che li ha associati: il colore in tal modo ha maggiore forza e maggiore freschezza»[141].

Dopo il trattato di Goethe, infatti, ne sono seguiti molti altri, come ad esempio il trattato di Eugène Chevreul (1786-1889)[142] del 1839, di Ogden Rood (1831-1902)[143]

[140] JOHANN WOLFGANG VON GOETHE, *La Teoria dei Colori*, RENATO TRONCON (a cura di), Il Saggiatore, Milano 2014.
[141] EUGUÈNE DELACROIX, *Diario 1804-1863*, LAMBERTO VITALI (a cura di), Einaudi, Torino 1954.
[142] Eugène Chevreul chimico francese, mise a punto un cerchio cromatico per rendere possibile la classificazione delle sfumature di colore delle tinture in uso presso la manifattura dei Gobelins. Scoprì che se si accostavano due colori complementari veniva esaltata la luminosità di ciascuno di essi.

del 1879, fino al *Cerchio cromatico* di Georges Seurat e alla *Applicazione del cerchio cromatico* di Paul Signac[144].

Le osservazioni di Goethe, in contrasto con la teoria atomista e materialista di Isaac Newton[145], allora riconosciuta come valida in ambito scientifico, indagano sul modo in cui i contesti modificano le sensazioni dei colori. Mostra come la visione dei colori sia un modo dell'organismo, ed in particolare dell'apparato visivo, di reagire agli stimoli luminosi provenienti dall'esterno. Sostiene che la nascita del colore richiede luce ed oscurità, chiaro e scuro, ed è all'interno di tale polarità che, di quel colore, avvengono le diverse manifestazioni e declinazioni.

I colori primari da cui si sviluppa tutto il suo studio sono tre: il primo, vicinissimo alla luce, è il giallo che, per le sue caratteristiche, richiama il caldo, la vitalità, la positività, la forza, l'ottimismo; il secondo, vicinissimo all'oscurità, è il blu che viene associato alla tranquillità, alla lealtà, all'umiltà, allo spazio profondo, silenzioso e spirituale.

Il terzo colore è il verde ottenuto con la mescolanza dei due opposti, che ne manifesta l'accordo e il punto di equilibrio.

Questi tre colori originari, per viraggi successivi, formeranno gli altri tre fondamentali, rosso, arancione e viola.

Secondo l'autore, il colore si presta anche a scopi sensibili, morali ed estetici e nel lessico simbolico di Hilma, il blu, il giallo e il verde saranno utilizzati, fin da subito, per rappresentare sulla tela la dicotomia maschile/femminile, uno dei temi portanti di tutto il suo lavoro.

Nella tela n.15 (fig.50) il messaggio appare esplicito: al centro di un cerchio giallo, due forme, una blu e una gialla, serpeggiano etichettate come **"kvinnan"** (donna) e

---

[143] Ogden Rood, fisico statunitense, ha sviluppato una teoria detta "miscelazione ottica" dove postula che gli esseri umani percepiscono i colori mescolati, da lontano, direttamente negli occhi e non mescolando i colori sulla tavolozza.

[144] GUIDO BALLO, *Origini dell'Astrattismo 1885/1919*, Ed. Electa, Milano 1980, p. 5.

[145] Isaac Newton (1642-1727), sosteneva che i colori hanno a che fare con una data proprietà fisica della luce e che la luce bianca era una miscela di luci colorate che lui pensò essere piccoli corpi di diverso spessore e che questi quando incontravano un materiale diverso dall'aria venivano deviati (difratti) in misura maggiore via via che si andava dal violetto al rosso , per questa ragione facendo passare la luce attraverso un prisma apparivano sulla parete i colori dello spettro. Egli escluse del tutto la possibilità che al buio vi potessero essere dei colori, proprio perché i colori sono inscindibilmente legati alla presenza della luce.

“mannen” (uomo), simili ad una coppia di spermatozoi bisessuali, sembrano fecondare il cerchio all’unisono.

Questa immagine sottolinea la volontà dell’artista di voler superare le differenze tra i sessi, compito quest’ultimo che sosterrà non solo sulla tela.

In moltissimi dei suoi dipinti, infatti, verranno introdotti altri esseri viventi bisessuali, come le lumache, le rose, le spighe ecc., (figg.51-52-53) che posseggono organi riproduttivi sia maschili che femminili, considerati da un punto di vista biologico, ermafroditi.

A sostegno di questo messaggio ci sono nei suoi quaderni molti neologismi che ricorrono con il suffisso **“dual”** (doppio): “essere doppio”, “anima doppia”, “forza doppia”, creando così allo stesso modo sia nuove immagini che nuove parole.

Nel “duale”, secondo Hilma, i sessi opposti si uniscono per creare appunto l’equilibrio perfetto (l’androgino), come nei famosi esseri rotondi di Platone[146], che erano sia uomini che donne ed erano considerati i più felici del mondo[147].

Platone infatti nel *Simposio*, attraverso una lunga conversazione fra spiriti «eccellenti», tra cui Socrate, Aristofane e Alcibiade, racconta la potenza inesauribile di Eros.

Aristofane, a sostegno della sua argomentazione, parla proprio della primitiva natura umana che era diversa da quella odierna. I generi dell’umanità erano appunto tre e la forma di ogni essere era arrotondata.

Il maschio era la progenie del sole, la femmina quella della terra e l’androgino della luna, poiché essa partecipava di entrambi.

Ecco perché erano sferici e circolare il loro procedere, per la somiglianza con i loro genitori.

Grazie a queste doti che davano loro potenza ed arroganza cercarono di attaccare gli Dei con la scalata al cielo.

Gli Dei benché infuriati cercarono una soluzione che non cancellasse completamente la presenza degli uomini e così Zeus dichiarò:

---

[146] PLATONE, *Simposio*, GIORGIO COLLI (a cura di), Ed. Adelphi, Milano 1979, pp. 42-49.

[147] J. VOSS, *En nombre del caracol…*, op. cit. p.51.

«Ho un mezzo, credo, perché gli uomini possano esistere, eppure abbandonino la sfrenatezza, una volta divenuti più deboli, Ora infatti taglierò ciascuno di loro in due, ed essi da un lato saranno più deboli, e d'altro saranno al tempo stesso più utili a noi, per l'accrescersi del loro numero; e cammineranno eretti, su due gambe. Ma se ancora pretenderanno di infuriare, e non vorranno rimanere tranquilli, una seconda volta gli taglierò in due, cosicché cammineranno su una sola gamba saltellando»[148].

Con l'aiuto di Apollo gli esseri umani furono rimodellati e tutta la pelle in eccesso venne fatta convergere nel punto del ventre detto ombelico.
Una volta divisa in due la natura umana primitiva, ciascuna metà inizia così a cercare la sua parte mancante, proprio per ricongiungere e guarire la sua natura antica.
In uno dei diari dell'artista, si racconta come gli esseri spirituali elevati che la guidavano avessero cercato di far sì che l'essere "duale" facesse breccia attraverso di lei che «aveva anche la missione di risolvere questo problema nella vita pratica»[149] (tradotto da me).
La sua partecipazione alle varie lotte per i diritti delle donne e delle artiste ne sono una testimonianza, anche se i maggiori progressi al riguardo erano stati fatti negli altri due gruppi a cui si era unita. Infatti, a differenza delle associazioni scientifiche, artistiche ed ecclesiastiche, sia la Teosofia che l'Antroposofia aprirono sin da subito tutti i livelli delle loro società ai membri femminili[150].
Per lei la dissoluzione dei confini tra generi e sessi non era un esperimento teorico. Con le sue amiche, nell'isola di Münso, condivideva un mondo in cui esistevano "uomini-donne" e "donne-uomini", ma nonostante i suoi contemporanei più progressisti rivendicassero la parità di diritti per le donne, indubbiamente eliminare le categorie di genere andava troppo oltre[151].

---

[148] PLATONE, *Simposio*…, op. cit., p.44.
[149] Hilma af Klint, quaderno HaK 555, del 30 agosto del 1906, p. 47.
[150] J. VOSS, *En nombre del caracol…*, op. cit. p.50.
[151] Hilma af Klint, quaderno HaK 1092 del 15 settembre 1943, p. 166.
J. VOSS, *Hilma af Klint …*, op. cit., p. 212.

Un altro capo saldo che caratterizza l'approccio artistico della pittrice è l'esplicito riferimento al passato; si ha l'impressione che al mondo dell'arte del suo tempo preferisse quello anacronistico in cui predominava la pittura religiosa e dove la chiesa era lo spazio riservato all'arte elevata.

La tela n.12 (fig.54) evoca chiaramente l'uovo cosmico, con una sfera sormontata da una croce che proietta tre ombre ben definite, mentre alla base della composizione compaiono le scritte **"Medeltiden"** (medioevo) e **"Nutiden"** (presente) a caratteri cubitali.

L'archetipo dell'ovale pervade la storia dell'umanità sin da epoche remote e la maggior parte dei miti cosmogonici immagina l'universo in forma di uovo o come originatosi da un uovo. Esso è la cellula primordiale che contiene in germe la molteplicità degli esseri e l'immagine della totalità originaria antecedente a qualsiasi differenziazione.

Rappresenta quindi il cosmo, la vita, la rinascita e la resurrezione[152].

Un particolare uovo cosmico, che può essere stato di ispirazione per l'artista, si trova nelle miniature del manoscritto di Hildegard von Bingen (1098-1179), il *Liber Scivias* del 1165[153], che pur differendo stilisticamente, presenta motivi floreali, astrologici, anatomici e geometrici presenti anche nelle successive serie dei *Dipinti per il Tempio.* Non è chiaro quando Hilma studiò per la prima volta Hildergard von Bingen, né quanto conoscesse la sua opera, ma la aveva inserita nell'elenco delle veggenti da lei compilato in uno dei suoi quaderni[154].

---

[152] BONCOMPAGNI SOLAS, *Il mondo dei simboli, numeri, lettere e figure geometriche*, Ed. Mediterranee, Roma 2006, p.23 e sgg.
FRANCESCO COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*, MARCO ARIANI E MINO GABRIELE (a cura di), Adelphi, Milano 2004.
MICHELE MAZZEO, *Lettere di Pietro*, (prima lettera), Ed. Paoline, Padova 2002.
EURIPIDE, *Elena*, MASSIMO FUSILLO (a cura di), Rizzoli, Milano 1997.
MATILDE BATTISTINI, *Simboli e Allegorie*, in STEFANO ZUFFI (a cura di), *Losapevi dell'Arte*, Ed. Electa, Milano 2004, pp. 137-141.

[153]*Liber Scivias*, già Wiesbaden,Hessisches Landesbibliotek, copie presso Biblioteca Vaticana, Heidelberg e Oxford; E´ un'opera illustrata basata su ventisei visioni, frutto di esperienze mistiche vissute dalla monaca; Ed. italiana ILDEGARDA DI BINGEN, *Scivias, il nuovo cielo e la nuova terra,* GIOVANNA DELLA CROCE (a cura di), Libreria Editrice Vaticana 2202.

[154] J. VOSS, *Hilma af Klint …*, op. cit., p. 274.

L'uovo cosmico di Hildegard (fig.55) è formato da un guscio esterno che corrisponde all'aria, l'albume o pellicola interna che corrisponde all'elemento acqua e il tuorlo centrale alla terra. Il cerchio fiammeggiante all'estremità superiore connette il simbolismo dell'uovo all'epifania della luce divina, ordinatrice del cosmo e dispensatrice di conoscenza, al suo interno si trova poi l'astro del sole.

La concezione cosmologica della badessa viene definita «il punto di massima originalità del suo pensiero» che trae ispirazione dalle fonti del suo tempo, in particolare la Scuola di Chartres e la filosofia platonica. La sua visione creazionistica vede, appunto, le immagini del cosmo rappresentato prima come uovo e poi come ruota e, soprattutto, mette in evidenza il ruolo strategico e rivalutativo del principio femminile svolto dalle virtù e dalla mediazione di Maria.

Hildegard sosteneva la duplicità di anima e corpo e la duplicità interna al corpo stesso, quella cioè maschile e femminile, principi complementari e la cui unione è lecita e necessaria per proseguire l'opera di Dio[155].

Questa visione "dualistica" è molto vicina, per certi versi, a quella contenuta nelle opere di Hilma af Klint.

La croce posta sopra all'uovo, invece, è intesa come immagine della totalità cosmica, l'asse del mondo e il punto di intersezione tra le figure fondamentali del cerchio (il cielo) e del quadrato (la terra), è correlata all'albero della vita e simboleggia l'unione dei contrari. Possiede un complesso simbolismo spaziale dove i bracci corrispondono ai quattro punti cardinali, ai quattro elementi e alle loro qualità, temporale dove il tronco rappresenta il movimento rotatorio dell'asse del mondo ed infine esistenziale dove allude alla sintesi delle nature animale e spirituale dell'uomo[156].

L'introduzione, però, di elementi medievali nella visione dell'artista risale agli anni precedenti l'avvicinamento a quello che sarebbe stato il suo "grande incarico". Infatti,

---

[155] MICHELA PEREIRA , *Ildegarda di Bingen. Maestra di sapienza nel suo tempo e oggi*, Ed. Gabrielli, Verona 2018, pp. 218-219.

[156] M. BATTISTINI, *Simboli e Allegorie…*, op. cit. p.148.

la tematica del primo quaderno de *Le Cinque* riguarda uno spirito chiamato Gregor, che si dice sia stato un sacerdote cattolico del XI secolo[157].

Non è difficile capire perché Hilma fosse attratta dai riferimenti artistici del passato, influenzata soprattutto dall'idealizzazione dell'immaginario storico. Quell'arte poneva al centro la riflessione e lo sviluppo spirituale, dava forma a poteri superiori e al loro impatto nel mondo e fungeva da strumento di devozione. D'altra parte, l'arte religiosa del passato, quella di un'epoca in cui i nomi di numerosi artisti sono andati perduti, poteva essere facilmente concepita come dotata di un'intenzione più pura, meno incentrata sugli interessi individuali dei suoi autori e generalmente più lontana dalle vicende mondane.

Ma tutte queste considerazioni non costituiscono l'intera storia ma bensì una delle sue tante sfaccettature.

Nella tela n.12, infatti, l'artista sottolinea di essere stata investita anche di **Nutiden**, ovvero del suo presente, e cercherà con forza di sottolineare questa sua "condizione" in tanti altri suoi dipinti[158].

II.2 *I Grandi dipinti di Figure,* Gruppo III *(De Stora Figurmälingarna)* 1907

Con questa serie Hilma prosegue il suo "grande incarico" da sola, il sodalizio con Anna Cassel si era ormai concluso.

Da questo momento inizia a sovrapporre nuove forme e temi ai suoi motivi ricorrenti e, allo stesso tempo, approfondisce le convenzioni formali e concettuali della creazione artistica, come il colore, la scala, l'equilibrio e i limiti, mentre le misure andranno ad aumentare progressivamente.

In questo gruppo di nove tele, l'artista ritorna all'uso del figurativo, permeato di simbolismo e forme astratte, dove vengono rappresentate scene misteriose che

[157] D. M. HOROWITZ, *Pinturas para el museo …*, op. cit., p. 43.
[158] Ibidem, p.44.

inneggiano alla vita, attraverso i rapporti umani, o alla nascita di un nuovo equilibrio spirituale.

Ricorrenti sono i simboli della croce, della spirale, del cerchio, l'immagine dell'androgino (o duale) di derivazione medievale[159] (figg.56-57), i rimandi alla cristianità, ai miti, alla fecondazione e sempre con grande attenzione ai colori simbolici dell'uomo e della donna, l'oscurità e la luce.

Proprio negli stessi anni anche molti artisti di tutta Europa erano passati attraverso il simbolismo figurativo, come tappa intermedia di un processo di gestazione più o meno lungo che sarebbe approdato infine al non oggettivo o all'astrazione.

Per esempio, nell'acquaforte colorata di Frantisek Kupka, *Il Principio della Vita* del 1900-1906, a dominare la scena c'è un feto fluttuante racchiuso in un cerchio. È attaccato attraverso un cordone ombelicale a un utero radiante che sboccia da un fiore di loto. L'artista, seguace anch'egli della corrente teosofica (era stato anche medium in alcune sedute spiritiche), attinge a piene mani alle immagini religiose, in particolare a quelle del buddismo e della teosofia, per rappresentare idee generali di nascita, vita e rinnovamento. Il fiore di loto, infatti, è simbolo della creazione, della femminilità e unione sessuale ed è qui raffigurato come origine della vita stessa, mentre i cerchi vengono impiegati per delineare lo spazio sacro (fig.58).

Anche Marcel Duchamp non si sottrae a questo passaggio, come nel dipinto *Giovane uomo e ragazza in primavera* del 1911, dove rappresenta un tema complesso, ricco di simbologie di alchimia, come la forma circolare del "vaso alchemico" fra due figure, a sottolineare «l'aspirazione a ricostruire l'unità originale; l'ideogramma alchimistico dell'*Uno* è *Tutto* è un circolo»[160] (fig.59).

---

[159] Ad esempio *L'androgino* della miniatura da *Aurora consurgens*, di fine XIV – inizio XV secolo che si trova a Zurigo (fig.56) si vede come rappresenta l'indissolubile unione dei principi maschili e femminili come simbolo del completamento dell'Opera Alchemica. Unione perfetta e completa degli opposti che porta alla perfezione e all'illuminazione interiore, con un chiaro riferimento al *Simposio* di Platone.

[160] GUIDO BALLO, *Origini dell'Astrattismo 1885/1919*, op. cit., p. 21.

Guardando la tela di Hilma n.6 (fig.60), si intuisce l'influenza, restando in ambito nordico, proprio di Edvard Munch, che lei conosceva molto bene[161].

Lo sfondo cupo che circonda le due figure, un uomo e una donna, che formano l'unione sacra sancita dal simbolo della croce, ricorda l'ombra (macchia scura) utilizzata da Munch nel dipinto del 1894, *Pubertà* (fig.61), per esprimere simbolicamente la solitudine e l'angoscia, precorrendo i tempi.

Questo stesso elemento si ritroverà nella produzione iniziale di Kandinsky, come nel quadro *Dama a Mosca* del 1912, dove si anticipano già delle forme astratte roteanti intorno alla figura della donna (fig.62)[162].

Il ricorso alla figurazione per Hilma af Klint non rappresenta, però, una fase artistica, come per la gran parte dei pittori presi ad esempio, ma viene considerato parte del suo personale linguaggio, esperienza necessaria per esprimere un fine concettuale, in particolare nel ciclo *I Dipinti per il Tempio*.

Spesso Hilma crea delle particolari connessioni fra la vita privata e la sua arte, come nel dipinto n.8 (fig.63).

Siamo nel dicembre del 1907[163] e sulla tela viene rappresentata la figura nuda di quello che sembra un eroe antico con addosso solo un berretto. Ha un corpo muscoloso e una statura solida, ma la pelle è chiara e traslucente come quella di una figura evanescente.

L'uomo sembra inciampare. Sta lottando per restare in equilibrio, con una mano bilancia un grande vaso da cui salgono le nuvole di fumo, mentre allunga l'altro braccio per arrestare la caduta, che lo ha già fatto scivolare verso il bordo inferiore dell'immagine, in un'orbita di un rosa bellissimo[164] (che è il viraggio estremo del porpora).

---

[161] Si ipotizza che alcune opere di Munch, in particolare *Il Bacio* e *Gelosia*, siano state addirittura esposte nello studio di Hilma af Klint nel 1894, quando venne allestita una sua mostra al Blanch's Cafè di Stoccolma; vedi J. NIGRO COVRE, *L'Astrattismo*, …op. cit., p. 54.

[162] SIXTEN RINGBOM, *The Sounding Cosmos: A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting*, with a new foreword by Daniel Birmbaum and Julia Voss, Stolpe Publishing, Stockholm 2022.

[163] Il lavoro agli ultimi dipinti di questa serie termina in dicembre; vedi Hilma af Klint, quaderno Hak 556, p. 406.

[164] J. VOSS, D. BIRNBAUM (a cura di), *Hilma af Klint und Wassily Kandinsky Träumen…*, op. cit., p.12.

Anche Hilma in quel momento sembra vacillare, visto che la sua vita non è molto serena. Il suo modo di dipingere e ciò che dipinge hanno allontanato alcune delle sue amiche storiche e il gruppo de *Le Cinque* si è appena sciolto. Ma l'arte e l'ispirazione sembra non prestino attenzione a questo tipo di malessere.

Il personaggio rappresentato indossa il berretto di Mitra, di forma fallica, secondo la leggenda fatto di pelle dei testicoli di toro. Sopra Mitra, infatti, sembrano galleggiare delle forme che assomigliano agli organi sessuali femminili e maschili, ovaie, spermatozoi e il richiamo all'utero femminile. All'inizio del XX secolo si era scritto molto anche nella stampa svedese, su Mitra, il Dio del Sole iraniano, il cui culto si era diffuso fino alle provincie germaniche dell'Impero Romano[165].

I giornali riportavano le ultime scoperte, soprattutto per quanto riguardava gli inizi della religione cristiana e le sorprendenti somiglianze che il mito romano aveva con la storia di Gesù.

La pittrice dipinse Mitra proprio mentre Stoccolma si addobbava per il Natale, la celebrazione della nascita di Gesù, la cui data coincideva con la festa del culto del Dio sole.

Come Gesù anche Mitra era considerato un innovatore, un portatore di vita, distributore di luce e di un nuovo inizio. Una delle caratteristiche distintive era la spiga di grano che l'artista aveva appunto dipinto più volte negli ultimi mesi.

Mitra, per certi aspetti, potrebbe considerarsi un altro alter ego di Hilma, lui che era portatore di un nuovo inizio, può essere accostato all'approccio che lei aveva verso la creazione di una nuova arte, che andava ben oltre, verso un nuovo inizio universale.

Tutto ciò era alla base di quel "nuovo incarico" al quale aveva detto Sì!

Questa promessa le aveva dato la forza di unire i tempi, comprimere il passato e il presente e scagliarsi nel futuro[166].

---

[165] Riguardo Mitra nella stampa svedese vedi ANONYMUS, *Tempelherrarnas hemlighet*, Aftonbladet, 16 novembre 1905; per il testo che circolava nell'Europa del Nord vedi CUMONT FRANZ, *Les Mystères de Mithra*, Troisième édition, H. Lamertin Libraire-éditeur , Bruxelles 1913; tradotto in tedesco per la prima volta nel 1900 e nel 1903 e in inglese nel 1904.

[166] J. VOSS, D. BIRNBAUM (a cura di), *Hilma af Klint und Wassily Kandinsky Träumen…*, op. cit., p.15.

«Lo strumento dell'estasi ero io» (tradotto da me), scrisse Hilma e non ha mai smesso di meravigliarsi di questo[167].

L'artista non ha quasi mai descritto come sperimentava i suoi stati interiori.

Tra le poche eccezioni c'è un episodio datata maggio 1907 (ma che potrebbe anche essere stato rivisto in seguito) riferito proprio a questa serie, che dice:

«In mir las ich ihre Grösse ab (1,58x1,14). Über meiner Staffelei sah ich das Jupiterzeichen. Das stark erleuchtet war und sich mehrere Sekunden lang zeigte, umittelbar danach begann die Arbeit, die so erfolgte, dass die Bilder direkt durh mich gemalt wurden, ohne Vorzeichnung und mit grosser Kraft»[168].

Esistono vari precedenti per questa scena nella storia dell'arte. Uno dei più famosi risale al XVIII secolo quando Johann W. Von Goethe ne fece fare un'incisione per il titolo di una prima versione del suo dramma *Faust*. Nel frontespizio di Johann Heinrich Lips (1758-1817)[169], Faust è in piedi davanti alla scrivania del suo studio con lo sguardo rivolto verso una radiosa apparizione luminosa. Nel 1790 Lips, a sua volta, per il disegno si ispirò ad un modello di Rembrandt, che anche Goethe conosceva ed apprezzava (fig.64)[170].

Cavalletto e segno di Giove. Visione e studio. Fenomeno luminoso e tavolozza. La simultaneità di molteplici livelli di realtà era anche il mondo in cui si muoveva Hilma.

---

[167] Hilma af Klint, quaderno Hak 555, p. 11.

[168] «Dentro di me ho letto le dimensioni (1,58x1,14). Sopra il cavalletto ho disegnato il segno di Giove, che è stato illuminato intensamente ed è rimasto visibile per diversi secondi. Subito dopo è iniziato il lavoro, che si è sviluppato in modo tale che i quadri sono stati dipinti direttamente senza disegni preparatori e con grande vigore» (tradotto da me).Hilma af Klint , quaderno HaK 556, p. 274. Il segno di Giove riveste già un ruolo importante tra i teosofi; Rudolf Steiner ne fa un simbolo centrale, ad esempio nella sua serie di conferenze *Elementi per un'interpretazione antroposofica del Faust*, che tenne dal 1910 al 1918. J. VOSS, D. BIRNBAUM (a cura di), *Hilma af Klint und Wassily Kandinsky Träumen…*, op. cit., p. 43.

[169] Heinrich Lips era un incisore di rame svizzero che nel 1789, grazie alla raccomandazione di Goethe, divenne professore alla Scuola di disegno libera dei principi di Weimar. Lì illustrò opere di Goethe e Schiller e realizzò ritratti di numerosi artisti e intellettuali tedeschi.

[170] DIETHELM BRÜGEMANN, *Alchemie ohne Labor.Aufschlüsselung des Kryptogramms in Rembrants Radierung "Sogenannter Faust"*, Jahrbuch der Berliner Museen 43, Berlin 2001, pp. 133-151.

II.3 *I Dieci più Grandi Gruppo IV (De tio störta)* 1907

Queste tele enormi, rivoluzionarie erano state predette da una delle guide di Hilma, attraverso una serie di istruzioni:

«Diez pinturas de una belleza paradisíaca habían de ser ejecutadas. Tales pinturas debían contener colores que resultasen instructivos y al mismo tiempo me revelasen mis proprias amociones de una manera contenida.[…]»[171].

Il significato dettato dalla guida avrebbe offerto al mondo uno scorcio del sistema della vita umana, diviso in quattro parti: l'infanzia, la giovinezza, l'età adulta e la vecchiaia[172].

Quando l'artista realizzò queste opere di grandi dimensioni, la loro scala era riservata quasi esclusivamente alla pittura storica. Tuttavia i dipinti di questo genere erano solitamente orizzontali per meglio comprendere lo spazio in cui si sarebbe svolta la scena raffigurata.

In questo caso invece le dimensioni e l'orientamento verticale hanno, ancora una volta, come precedente più comune e immediato le opere di arte cristiana del passato, come le pale d'altare, concepite per l'interno delle chiese, che Hilma aveva sicuramente contemplato durante il suo viaggio nel 1903 in Italia[173].

Guardando *I Dieci più Grandi* si assiste ad un disordine che viene accolto come una festa delle trasformazioni. Tutto è in movimento, sul punto di cambiare.

Un nuovo pensiero assume nuove forme. Il vecchio mondo di oggetti e figure ben delineati si dissolve e smette così di essere (esistere).

---

[171] «Dovevano essere eseguiti dieci dipinti di una bellezza paradisiaca. Tali dipinti dovevano contenere colori che fossero istruttivi e allo stesso tempo rivelassero le mie emozioni in modo sobrio» (tradotto da me). Hilma af Klint, inizio quaderno 27 settembre 1907, citato in ÅKE FANT, *The case of the Artist Hilma af Klint*, in MAURICE TUCHMAN (a cura di), *The Spiritual in Art: Abstract Painting*, 1890-1985, catalogo della mostra (Los Angeles, County Museum of Art, 1986), Abbeville Press, New York 1986, p. 157.

[172] T. BASHKOFF, *Introducción*… op. cit., p. 21.

[173] D. M. HOROWITZ, *Pinturas para el museo* …, op. cit., p. 42.

I colori si mescolano per brillare sempre di più, attraverso l'innovativo uso delle tinte pastello. L'arancione si trasforma in blu e diventa verde. Il bianco fa diventare il rosso e il blu, viola e rosa, colore quest'ultimo usatissimo dall'artista e decisamente non convenzionale all'epoca, paragonabile alla scelta di Domenico Veneziano (1414-1461) che nella tavola del 1445-1447, *Madonna con Bambino e i santi Francesco, Giovanni Battista, Zanobi e Lucia*, utilizzò una luce bianca mattutina, proveniente da destra, per donare ai colori un'inusuale luminosità dai prevalenti toni chiari e pastello, come si nota in particolare nel colore rosa (figg.65-66).

In altre tele, linee tratteggiate appaiono su uno sfondo scuro e cercano di far intravvedere ciò che sta nel profondo, con l'intento di rappresentare ciò che verrà.

Come le battute di un brano musicale le immagini si compongono e formano un inno al futuro[174]; allo stesso tempo altre ricordano l'arte popolare scandinava del passato e le antiche rune nordiche (figg. 67-68-69-70).

La combinazione di forme floreali, geometriche e biomorfiche con lettere e parole inventate generano un vocabolario di significati complessi e mutevoli con cui la stessa artista sembra aver dovuto lottare.

Queste forme continuano a sfuggire ad interpretazioni precise o immutabili: evoluzione, continuità, crescita e progresso coesistono con un ritorno all'origine o all'unità dello spirito.

Scienza e spirito, mente e materia, micro e macro esistono simultaneamente.

Anche in questa serie le tensioni sulle tele riflettono lo stato d'animo dell'artista e delle sue amiche.

Nel dipinto n.1 *L'infanzia* (fig.71), per esempio, assieme ai simboli "duali" come la rosa e la spiga appare un giglio che si riferisce all'amica Gusten Anderson, mentre nel dipinto n.7 *La Maturità* (fig.72) si ritrova la scritta "Vestalasket" in onore di Anna Cassel.

Alla fine del 1907 Hilma termina di dipingere anche questa serie ed è esausta. Le voci che le avevano parlato espressero il loro giudizio sul suo lavoro:

[174] J. VOSS, D. BIRNBAUM (a cura di), *Hilma af Klint und Wassily Kandinsky Träumen…*, op. cit., p.30.

«[…] nun hast Du eine so herrliche Arbeit vollbracht, dass Du, wenn Due s verstünden, auf die Knie fallen würdest»[175].

II.4 *La Stella a sette punte (Sjustjärnan)* e *Evoluzione (Evolutionen)* 1908

La serie della *Stella a sette punte*, composta da ventuno tele, sembra un continuum dei fogli che componevano le tele dei *Dieci più Grandi*, essendo anch'essi realizzati a tempera, gouache e matita su carta poi montata su tela.
Anche in questo caso la rappresentazione è completamente astratta e ogni gruppo di sette tele configura nel suo insieme una stella, ottenendone così tre versioni: una rossa, una gialla e una azzurra.
Il titolo di questo ciclo è un chiaro riferimento ai principi della dottrina teosofica, dove la stella a sette punte rappresenta l'unione di spirito e materia che richiamano la perfezione, la creazione e l'integrità dell'uomo (corpo e anima).
È un simbolo di trasformazione e armonia, che indica il processo di perfezionamento interiore e la capacità di manifestare l'amore divino nel mondo, con i numeri 3 e 4 che rappresentano rispettivamente lo spirito e il triangolo e il mondo materiale e il quadrato.
La tela n.15 (fig.73) sembra quasi una bozza, composta solo da linee ed è l'unica dove vengono rappresentate chiaramente le sette punte, assieme al simbolo del triangolo e della croce, mentre negli altri dipinti l'artista utilizza forme a spirale o tondeggianti a richiamare la composizione della stella (fig.74).

[175] «[…] ora hai fatto un'opera così meravigliosa che, se la capissi, cadresti in ginocchio» (tradotto da me). Hilma af Klint quaderno HaK 556, p. 342; J. VOSS, D. BIRNBAUM (a cura di), *Hilma af Klint und Wassily Kandinsky Träumen…*, op. cit., p.30.

La tela n.19 (fig.75), invece, potrebbe essere stata ispirata da uno dei disegni contenuti nel libro teosofico di Annie Besant e Charles Leadbeater *Chimica occulta: Osservazione degli elementi chimici mediante la chiaroveggenza*[176] del 1908 (fig.76).
In questo testo Annie Besant sostiene di essere stata capace di registrare, mediante chiaroveggenza, l'unità di un elemento chimico che denomina "l'atomo fisico permanente" e che aveva l'aspetto di un vortice a forma di cuore, costituito da spirali che a loro volta erano composte da altre spirali sempre più piccole.
Esso viene collocato ai confini tra il piano astrale e quello materiale ed esiste, secondo l'autrice, sotto forma di forze maschili e femminili intrecciate, avvolte e spiraliformi in direzioni opposte[177].
La serie *Evoluzione,* che ha sempre l'intento di rappresentare la condizione ciclica dell'anima, è un addentrarsi ulteriore nell'ambito teosofico attraverso simboli, forme e colori sempre più espliciti.
La tela n. 13 (fig.77) ne raccoglie l'essenza, con la rappresentazione del triangolo, il quadrato, le ali della colomba, la croce, le immagini mitologiche, i colori del femminile e del maschile e l'uroboro, l'emblema primordiale della creazione.
Questo simbolo è fra i più antichi e misteriosi dell'umanità, dove il serpente che si morde la coda è l'immagine che meglio definisce il concetto ciclico del tempo.
Le sue origini sembrano derivare dalla cultura egizia dove rappresenta l'anello di congiunzione tra le quattro divinità cosmiche Sithis, Iside, Osiride e Horus. L'atto di mordersi la coda riporta al principio dell'autofecondazione ed è accompagnato dall'iscrizione "en to pan" (l'Uno, il Tutto)[178].

---

[176] ANNIE BESANT AND CHARLES W. LEADBEATER, *Occult Chemistry: A Series of Clairvoyant Observations on the Chemical Elements*, Teosophical Publishing Society, London 1908; ed. it. M.L. KIRBY (a cura di), *Chimica occulta: osservazione degli elementi chimici mediante la chiaroveggenza*, Ed. «Gnosi», Torino 1921.
[177]ANNIE BESANT, *Occult Chemistry*. *Lucifer*, A Teosophical Magazine 17 (settembre 1895-febbraio 1896), p. 215; reeditato in A. BESANT AND C.W. LEADBEATER, *Occult chemistry …*, op. cit., p. XIV; vedi anche SUMANGALA BHATTCHARYA, *The Victorian Occult Atom: Annie Besant and Clairvoyant Atomic Research*, in LARA KARPENKO E SHALYN CLAGGETT (a cura di), *Strange Science: Investigating the limits of knowledge in the Victorian Age*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2017, pp. 204-205.
[178] M. BATTISTINI, *Simboli e Allegorie…*, op. cit. p. 8.

La sua immagine più antica si trova in un testo funerario, raffigurato nella tomba del Faraone Tutankhamon della XVIII Dinastia[179] (fig.78).
Nell'opera *Hieroglyphica*[180], trattazione sui geroglifici egiziani del IV-V secolo d.C., Orapollo afferma che esso simboleggia l'Universo ed il suo ciclo di rinnovamento.
Oltre all'antica Grecia e alla mitologia romana, l'uroboro si trova anche nella cultura nordica.
Infatti, nella mitologia norrena esso era conosciuto come Jormungandr, il serpente/dragone vichingo[181]. Secondo la leggenda, Jormungandr circondava la terra e si mordeva la coda, simboleggiando la ciclicità della natura e il conflitto tra bene e male.
Il suo significato ha avuto molte interpretazioni, ma in particolar modo rappresenta il concetto di eternità, ciclicità e rinascita. Questa ciclicità può essere rivista nelle stagioni, nella vita e la morte come nell'universo stesso; un'energia universale che si consuma e rinnova di continuo.
A volte esso viene rappresentato anche con colori antitetici, come un serpente bianco e nero per simboleggiare l'interazione di opposti complementari, come lo Yin e lo Yang.
Vista la sua valenza universale l'uroboro è stato ampiamente utilizzato in vari ambiti della cultura[182] (figg.79-80-81).
Come non pensare alla bellissima illustrazione di William Blake (1757-1827)[183] (fig.82), realizzata per il libro di John Milton *Paradiso Perduto*[184] del 1804,

---

[179] BORIS de RACHEWILTZ (a cura di), *Il libro egizio degli inferi, Ed. della Terra di Mezzo, Milano 2022.*
[180] ORAPOLLO, *I geroglifici*, MARIA ANDREA RIGONI E ELEN ZANCO (a cura di), ed. Bur, Milano 2018.
[181] GIORGIO DOLFINI (a cura di), *Snorri Sturluson: Edda*, Adelphi, Milano 1975.
[182] Nell'arte, per esempio, lo si trova nel monumento funebre a Maria Cristina d'Austria del 1805 di Antonio Canova (fig.79) o nel dipinto di Gustav Klimt *Medicina* del 1894, dove raffigura Igea, la dea della salute, con un serpente dorato intorno al braccio (fig.80). L'artista racconta il succedersi di tutti gli eventi dell'esistenza umana e celebra "l'eterno ritorno" di Nietzsche[182], con un chiaro rimando al simbolo dell'uroboro.
In ambito teosofico è utilizzato proprio come sua immagine rappresentativa vista la valenza di evoluzione che porta alla perfezione.
Anche la cultura musicale non si sottrae al suo fascino, dove viene utilizzato, per esempio, nella copertina dell'album *Vulture Culture* di Alan Parson Project del 1985 (fig.81), con un chiaro riferimento esoterico.
[183] William Blake è stato un poeta, pittore, incisore e mistico inglese.
[184] Titolo originale *Paradise Lost*, è un poema in versi sciolti del 1667. Tratta il racconto ebraico-cristiano della caduta dell'uomo: la tentazione di Adamo ed Eva da parte di Lucifero e la loro cacciata dal Giardino dell'Eden.

guardando le tele n. 9, n.11 e n.15 (figg.83-84-85) , dove le forme circolari si intersecano con simboli e colori che rappresentano l'uomo e il cosmo.
William Blake, al pari della pittrice, fu poco compreso in vita, ribelle, visionario e mistico sicuramente, per molti aspetti compreso quello dell'arte, il suo genio è stato profetico e ben si affianca alla visione spirituale che molti artisti di inizio Novecento stavano portando avanti con le loro opere.

II.5 *L'Albero della Conoscenza (Kunskapens träd)* 1913-1915

Dopo una pausa di quattro anni per motivi familiari e probabilmente anche per un momento di scoramento dopo l'incontro con Rudolf Steiner nel 1908, l'artista riprende nel 1913 la produzione del ciclo *I Dipinti per il Tempio.*
Questo ciclo è un chiaro riferimento ad una conferenza di Steiner (quasi ad omaggiarlo) dove uno dei temi principali verteva su Ashvattha, il fico sacro delle scritture indù[185].
Questo è un tema centrale nell'antroposofia, che incorpora in maniera sincretica elementi delle religioni storiche, come il cristianesimo o l'induismo, ed è ricorrente nelle conferenze di Steiner. Si concentra sul significato simbolico dell'albero cosmico, spesso identificato con l'albero della vita e sul suo rapporto con l'evoluzione umana e il cosmo.
L'albero è l'immagine della vita nella sua totalità. Per questa ragione era venerato presso quasi tutti i popoli del mondo.
Guardando all'induismo Ashvattha identifica l'albero rovesciato come rappresentazione del Braham. Le sue radici sono in alto, protraendosi verso tutto ciò che non è manifesto, mentre i suoi rami sono rivolti verso il mondo fenomenico[186].

[185] J. VOSS, *Die Menschheit in Erstaunen*…, op. cit., p. 299.
[186] GIUSEPPE TANDIOLA, *Le Meraviglie dell'India*, Ed. Archivio Guizo Izzi, Roma 1991; vedi anche ZAKARIYYA AL-QAZWINI, *Le Meraviglie del creato e le stranezze degli esseri*, trad. Francesca Bellino, Mondadori, Milano 2008.

In particolare, lo si ritrova con tale attributo semantico all'interno di due *Upanisad*[187], *Katha* e *Maitri* e all'interno del capitolo XV della *Bhagavad Gita*[188].

Interessante sottolineare come anche Platone nel Timeo[189], presenti l'immagine dell'albero rovesciato, isomorfico con le parti del corpo umano eretto, dove la capigliatura corrisponde alle radici e i piedi alla chioma arborea. Platone scrivendo che la parte dell'anima più elevata risiede nella parte superiore del corpo equiparata alle radici di una pianta celeste, sembrerebbe rielaborare e trasmettere alcuni principi upanisadici, confermando l'ipotesi di una sapienza indoeuropea preellenica.

Nel libro della Genesi, l'albero della vita è collocato all'interno del giardino dell'Eden. Come la croce è il simbolo della morte e della resurrezione, rappresentata attraverso i germogli dopo il riposo invernale, e veicolo dell'ascesa spirituale. Come simbolo fallico, nato dal membro di Adamo, l'albero rappresenta l'unione e la corrispondenza reciproca tra uomo e natura[190].

Steiner usa questa immagine per rappresentare l'intero cosmo con le radici nel mondo spirituale, il tronco nel mondo fisico e i rami che si estendono verso l'infinito. E´ legato alla conoscenza e alla volontà umana.

La conoscenza permette all'uomo di comprendere la sua connessione con il cosmo, mentre la volontà lo guida nel suo percorso di ritorno al mondo spirituale. La sua simbologia sottolinea anche la libertà dell'uomo di scegliere il suo percorso, ma anche la responsabilità per le sue azioni e decisioni[191].

Hilma, nella sua personale rappresentazione di questo tema, si avvicina stilisticamente ai noti motivi dell'Art Nouveau.

Nel susseguirsi delle tele il suo stile evolve diventando sempre più essenziale nei tratti, pur mantenendo la rappresentazione simbolica e figurativa.

---

[187] Antichi testi indiani che costituiscono la base filosofica dell'Induismo.

[188] Katha Upanisad, 6.1 e Maitri Upanisad, 6.4 e Bhagavad Gita, 15.1-5.

[189] GIOVANNI REALE, *Per una nuova interpretazione di Platone,* XXI ed., *V&P* Università, Ed. Vita e Pensiero, Milano 2003.

[190] M. BATTISTINI, *Simboli e Allegorie…*, op. cit. p. 158; vedi Antico Testamento (Genesi, Esodo, Isaia, Proverbi); Nuovo Testamento (Vangelo di Matteo, Apocalisse).

[191] RUDOLF STEINER, *Anthroposophical Leading Toughts*, Rudolf Steiner Press, London (1924) 1998.

Questo ciclo ben si affianca alle opere dello scienziato tedesco Ernst Haeckel (1834-1919)[192], che realizzò oltre mille acquerelli e schizzi di animali particolarissimi, alcuni visibili solo al microscopio o altri scoperti proprio da lui durante i suoi studi.
Nel 1904 venne stampato un prezioso volume intitolato *Kunstformen der Natur*[193] (Le forme d'arte della Natura) e fu così che le sue immagini fecero in breve il giro del mondo e finirono per influenzare artisti e architetti dell'epoca, tanto da diventare una delle fonti di ispirazione dell'Art Nouveau (figg.86-87-88).
Anche dal punto di vista concettuale, Hilma dà una versione personale al messaggio "dell'albero".
Innanzitutto, nel suo Eden ha luogo una simbiosi, i principi maschile e femminile, Adamo ed Eva, invece di venire cacciati sono chiamati a creare un nuovo paradiso insieme[194]. Nel repertorio simbolico iniziano ad apparire le colombe, veicolo cristiano di pace e unità, le conchiglie bianche e nere come unione degli opposti, ritornano il cerchio e l'uroboro, bellissime miniature di angeli bianchi e neri con un chiaro rimando all'iconografia medievale e la spirale come elevazione spirituale.
Questi saranno elementi iconografici che utilizzerà ampiamente nelle due serie successive.

II.6 *Il cigno (Svanen)* e *la Colomba (Duvan*) 1914-1915

Queste due serie risentono molto del clima nefasto dell'intera Europa a causa del primo conflitto mondiale, ma non solo, vi è anche un cambio di registro dal punto di vista dell'iconografia, dopo gli approfonditi studi che l'artista ha intrapreso nella teosofia e nella nuova corrente antroposofica fondata da Rudolf Steiner.

[192] Ernst Haeckel, biologo, zoologo, filosofo tedesco, fu anche un artista. Ha scoperto, descritto e denominato migliaia di nuove specie e coniato molti termini in biologia. Ha promosso e reso popolare l'opera di Charles Darwin in Germania.
[193] ERNEST HAECKEL, *Kunstformen der Natur,* OLAF BREIDBACH (a cura di), Prestel Verlag, München 2012.
[194] J. VOSS, D. BIRNBAUM (a cura di), *Hilma af Klint und Wassily Kandinsky Träumen…*, op. cit., p. 159.

Nella prima serie viene introdotto il tema del cigno che secondo l'interpretazione teosofia è il simbolo della purezza, della spiritualità e la trasformazione, rappresentando sia l'essenza femminile che maschile. Esso, che deriva anche da miti induisti e greci[195], viene associato all'ispirazione divina e alla connessione tra il mondo materiale e quello spirituale; infatti Helena Blavatsky si riferisce al cigno come simbolo della «grandezza dello spirito»[196].

Inoltre, in alchimia il cigno è anche il simbolo dell'unione degli opposti necessaria per la creazione della pietra filosofale, capace di risanare la corruzione della materia[197].

Attraverso l'accostamento tra il cigno bianco e il cigno nero, che preannuncia un evento inaspettato e negativo, l'artista si immerge nuovamente nella dualità.

Collegando la scienza all'occulto, le tele si sviluppano in successione passando dalla rappresentazione figurativa all'astrazione.

Dopo lo scontro fra i due opposti, il cigno nero viene abbattuto improvvisamente e l'animale si duplica creando una sorta di vortice che progressivamente fa perdere la percezione della sua forma.

Il bianco e il nero si uniscono in un cerchio, il cui interno è condiviso dall'azzurro e il giallo, lasciando man mano il posto all'intero spettro cromatico, chiaro rimando al trattato di Goethe e ad altre teorie dell'ottica che interessavano gli iniziati all'esoterismo dell'epoca, tra i quali spicca lo stesso Rudolf Steiner[198] (figg.89-90-91-92), che dal 1882 al 1897 curò, addirittura, l'edizione delle opere scientifiche di Goethe, scrivendone le relative introduzioni.

Egli ne sottolineò il contributo attraverso il suo metodo di osservazione della natura, che vedeva appunto l'uomo e il mondo come parte dello stesso divenire cosmico e

---

[195] Nell'induismo è associato al Brahma, il creatore, che da esso trae l'Uovo Cosmico; vedi CERQUETTI GIORGIO (a cura di), *Bhagavata Purana l'essenza dell'antica filosofia indiana,* trad. Parama Karuna Devi, OM Edizioni, Bologna 2011; mentre nell'antica Grecia il mito di Giove che si trasforma in cigno per sedurre Leda sottolinea l'unione tra il divino e il mortale e la potenza della bellezza; Vedi VIRGILIO, *Le Metamorfosi*, libro sesto, PIERO BERNARDINI MARZOLLA (a cura di), Einaudi, Torino 2015.

[196] H. BLAVATSKY, *The Secret Doctrine*…, op. cit., p. 357.

[197] TOMMASO D'AQUINO, *L'Alchimia, ovvero trattato della pietra filosofale*, PAOLO CORTESI (a cura di), Newton, Roma 1996.

[198] T. BASHKOFF, *Introducción*… op. cit., p. 23.

apprezzava l'idea che l'uomo fosse l'organo di comprensione della natura, in cui arte e scienza si uniscono.

Steiner fu il primo studioso moderno a proporre una rilettura de *La Teoria dei Colori* di Goethe, come un esempio chiave del suo modo di osservare e del passaggio dalla cultura illuministica a quella romantica[199].

Con i suoi studi sulla natura, Goethe, infatti, arriva a definire con più chiarezza la propria visione del mondo, che lo portano a confrontarsi direttamente con le posizioni culturali legate al nascente pensiero scientifico moderno. Allontanandosi dalla teoria newtoniana, egli traduce nei suoi studi i frutti della sua grande capacità di osservazione, sempre indirizzata ad individuare corrispondenze e connessioni, piuttosto che a suddividere ed a limitare gli oggetti del proprio studio.

I fenomeni, spiega Goethe, suscitano in noi che li osserviamo il «desiderio di sapere» e di fronte alla loro molteplicità

«siamo costretti a separare, distinguere e di nuovo ricomporre, dal che nasce infine un ordinamento che nel suo insieme può essere abbracciato in modo più o meno soddisfacente»[200].

Questo ordinamento non può che essere riconosciuto come proprio della natura, prima che una ricostruzione ad opera dell'uomo, poiché è la natura stessa a svelarsi al senso della vista, parlando di se stessa attraverso i colori.

La natura umana, che è a sua volta predisposta ad accogliere ed elaborare quanto le viene offerto attraverso l'occhio, ha modo di sperimentare direttamente la propria appartenenza ad un "molteplice", che discende originariamente da una superiore unità.

L'occhio, in effetti, non vede forma, ma solo chiaro, scuro e colore, mediati dalla presenza della luce. L'occhio deve alla luce la sua esistenza. Si forma alla luce per la luce, «affinché la luce interna muova incontro a quella esterna»[201].

---

[199] RUDOLF STEINER, *Le opere scientifiche di Goethe*, Ed. Cerchio della Luna, Verona 2017.
[200] J.W. GOETHE, *La teoria dei Colori…,* op. cit., p. 13.
[201] Ibidem, p. 14.

I suoi principi si basano su un cerchio cromatico, composto dai sei colori primari, derivati rispettivamente dalla luce e dall'oscurità, che interagiscono nei loro reciproci di vicinanza, corrispondenza e contrapposizione (fig.93).
Potendo inoltre essere riguardati come mezze luci o mezze ombre, i colori mescolati assieme, si neutralizzano a vicenda producendo come risultato un valore d'ombra, definibile come grigio, nelle sue varie tonalità.
Se la luce pura, bianca, presenta sé e gli oggetti illuminati in forma di neutralità assoluta, il colore è viceversa ogni volta specifico, caratteristico, significativo e serve a descrivere la realtà vivente, delineando così un'ulteriore contrapposizione:

«Ogni essere vivente tende al colore, al particolare, alla specificazione, all'effetto, alla non trasparenza, fino agli ultimi dettagli. Ogni ente privo di vita si muove verso il bianco, verso l'astrazione, verso la generalità, verso la trasfigurazione, verso la trasparenza»[202].

Secondo la sua interpretazione, quindi, il manifestarsi dei colori non è un fatto astratto o "esterno", ma il modo che ha la natura di descrivere se stessa e di comunicare con noi, consentendoci di entrare in contatto con una forma di conoscenza molto più approfondita.
Il suo linguaggio, che pure può apparire vario e complicato, è composto all'origine di elementi che risultano essere sempre i medesimi, riconducibili ad «universali movimenti e determinazioni», fatti di moti, accensioni, vibrazioni, che agiscono come «qualcosa che congiunge o separa, che induce al movimento ciò che è dato e che produce una qualche sorta di vita»[203].
Questo è il linguaggio della Creazione, che parla di sé stessa, di come è avvenuto, dall'inizio, il differenziarsi del cosmo a partire da un'unità originaria.
Vi sono quindi leggi fisiche universali nascoste dietro alle manifestazioni visibili e, nel caso dei colori, il loro studio può condurre ad un piano più elevato per servire scopi superiori.

[202] Ibidem, pp. 148-149.
[203] Ibidem p.6.

Nel 1921 Steiner tenne a Dornach tre conferenze sull'essenza dei colori, prendendo spunto dal testo di Goethe, che diedero successivamente un importante contributo per elaborare una teoria totalmente nuova[204].

Le conferenze aprirono al mondo l'intimo sentimento segreto che il colore, per sua stessa natura, celava all'interno di sé stesso.

Per arrivare alla conoscenza del fenomeno coloristico, secondo Steiner, era necessario penetrare nell'essenza stessa dei colori ed elevare la trattazione nel campo della vita di sentimento.

Attraverso la creazione di tre coppie di colori, verde-rosso, verde-fiore di pesco e verde-azzurro, egli crea uno schema a cerchio per rappresentare il colore nella sua reale oggettività: il verde rappresenta l'immagine senza vita della Vita, il colore pesca rappresenta l'immagine vivente dell'Anima, il bianco o luce è l'immagine psichica dello Spirito e il nero l'immagine spirituale del senza vita.

Con questa disposizione si ottiene il passaggio dalla morte, attraverso la vita, all'animico e allo spirituale[205].

Anche Kandinky nelle sue trattatistiche teoriche sul colore[206] ha avuto come riferimento numerosi punti della didattica del testo di Goethe, basando le sue idee innovatrici in pittura sulla "risonanza interiore" e "sul basso interiore"[207].

Ne *Dello Spirituale nell'Arte* del 1912, l'artista sottolinea il ruolo centrale dell'idea di un'anima vibrante attraverso il colore:

«In generale, il colore è un mezzo per esercitare un influsso diretto sull'anima. Il colore è il tasto, l'occhio il martelletto, l'anima è il pianoforte dalle molte corde. L'artista è la mano che, toccando questo o quel tasto, mette opportunamente in vibrazione l'anima umana. È chiaro pertanto che

[204] Le conferenze si svolsero a Dornach il 6, 7 e 8 maggio e andarono ad approfondire i temi di due conferenze introduttive tenute precedentemente, tra il 1914 e il 1915.

[205] RUDOLF STEINER, *L'essenza dei colori*, raccolta delle conferenze di Dornach, Editrice Antroposofica, Milano 2013.

[206] VASILIJ KANDINSKY, *Dello Spirituale nell'arte,* trad. it. LIBERO SOSIO (a cura di), Ed. Feltrinelli, Milano 2025.

[207] Goethe afferma che «la luce interiore corrisponde così alla luce esteriore»; vedi G. BALLO, *Origini dell'Astrattismo …,* op. cit., p. 9.

l'armonia dei colori deve fondarsi solo sul principio della giusta stimolazione dell'anima umana. Questa base deve essere designata come il principio della necessità interiore »[208].

Kandinsky, inoltre, fa affidamento anche su un'altra importante fonte, che riguarda il libro teosofico di Besant e Leadbeater *Le Forme Pensiero*, dove appunto è stata sviluppata una teoria per rappresentare i pensieri, i sentimenti e la musica[209].
Al centro del misticismo delle forme e dei colori teosofici, come Sixten Ringbom sottolinea, c'era il concetto di vibrazione. I pensieri e i sentimenti emetterebbero, di conseguenza, delle onde che potrebbero essere percepite da persone addestrate. Queste vibrazioni sono legate all'aura umana e alle entità soprannaturali create dalla musica.

«Jeder ausgeprägte Gedanke bringt eine doppelte Wirkung hervor eine leuchtende Schwingung und eine schwebende Form»[210].

Così gli autori Besant e Leadbeater descrivono e lodano questo mondo di immagini non oggettive, definendolo magnifico. Essi credevano che l'emergere delle forme pensiero fosse basata su tre principi: La natura del pensiero ne determinava il colore; la natura del pensiero determina la sua forma; la determinatezza del pensiero è la causa della nitidezza dei suoi contorni.
La complessa teoria del colore e della forma di questo libro e le sorprendenti immagini in esso contenute lasciarono un'impressione duratura non solo su Kandinsky ma anche su Hilma, che ne fa esplicito riferimento nei suoi scritti e nelle sue raffigurazioni.
Il concetto di vibrazione, per esempio, è onnipresente nelle sedute del gruppo delle *Tredici*. Nel 1914 Hilma chiese a uno dei membri, una certa G (presumibilmente

---

[208] VASILIJ KANDINSKY, *Dello Spirituale nell'arte*, op. cit., p. 86; prima ed. *Über das Geistige in der Kunst: insbesondere in der Malerei; mit acht Tafeln und zehn Originalholzschnitten,* München: Piper, 1912; J. VOSS, D. BIRNBAUM (a cura di), *Hilma af Klint und Wassily Kandinsky Träumen…* op. cit., pp. 71-72.
[209] SIXTEN RINGBOM, *Art in the Epoch of the Great Spiritual: Occult Elements in the early theory of abstract painting*, The Journal of Warburg and Courtauld institutes 29 1966, pp. 386-418.
[210] «ogni pensiero pronunciato produce un doppio effetto, una vibrazione luminosa e una forma fluttuante» (tradotto da me); A. BESANT E C. LEADBEATER, *Le forme pensiero …*, op. cit., p. 16.

Gusten Andersonn) di aiutarla a far rivivere il suono primordiale, che un tempo aveva unito il gruppo e per un attimo le fece vibrare tutte[211].

L'espressione svedese tradotta come "tremulazione" è semplicemente "dallring" e, nella storia del misticismo europeo, il termine ha una tradizione notevole che risale agli scritti di Emanuel Swedenborg (1688–1772)[212], autore di *Om Dallringar* (Sulla tremulazione) del 1719, che descrisse un cosmo in cui tutto vibra, compresi oggetti apparentemente immobili come edifici o intere città:

«Alles feste und harte Material, sei es Holz, Stein, Metal, usw..., ist selbst bei leisen Berührung grossen Tremulationen ausgesetzt. So lässt es sich etwa an den Gebäuden der Städte beobachten […] Hieraus darf geschlossen werden, dass ein oleine Anstoss eine grosse Schwingung hervorzurufen vermag»[213].

Non c'è dubbio che questo cosmo vibrante abbia ispirato anche Helena Blavatsky, che descrisse Swedenborg, in *Iside Svelata*, come il più grande tra i veggenti moderni[214].

Come Kandinsky anche Hilma vedeva la sua arte come il risultato di vibrazioni soprannaturali in grado di connettere il mondo interiore ed esteriore.

Nella serie *La Colomba* l'approccio stilistico è molto simile a quella precedente ma con elementi iconografici cristiani riferiti alla pace e all'unità, espressi sia in modo figurativo che astratto, che a loro volta si combinano con l'allegoria di San Giorgio e il drago e i segni dello zodiaco.

Anche in questo caso il riferimento alla guerra è esplicito, ma la dicotomia guerra e pace viene rappresentata in due ambiti differenti.

---

[211] J. VOSS, D. BIRNBAUM (a cura di), *Hilma af Klint und Wassily Kandinsky Träumen…*, op. cit., p. 74.

[212] Emanuel Swedenborg è stato un filosofo, mistico, teologo e medium chiaroveggente svedese ed è considerato tra i precursori dello spiritismo.

[213] «Tutto il materiale solido e duro, sia esso legno, pietra, metallo ecc., è soggetto a grande tremore anche quando viene leggermente toccato. Questo può essere osservato negli edifici delle città […] Da ciò si può concludere che un piccolo impatto può causare una gande vibrazione» (tradotto da me); EMANUEL SWEDENBORG, *Om Darrningar,* DAVID DUNER (a cura di), Lund: Ellerström förlag, 2007, p. 1.

[214] HELENA BLAVATSKY, *Isis Unveiled*. *A Master-key to the Mysteries of Ancient and Modern Science and Theology*, vol. II, New York 1877, p. 73.

A partire dalla quarta tela la colomba ricorda in modo inquietante un aereo abbattuto che precipita dal cielo verso un terreno fangoso (fig.94) e, dopo la distruzione della colomba, gli eventi si spostano all'interno di "un'arena" a forma di cuore dove a combattere si trova San Giorgio contro il drago (fig.95).

Di fronte all'enorme macchina omicida dispiegata nelle battaglie, però, il santo dalle spalle strette sembra sopraffatto.

A differenza di Siegfrid, l'uccisore del drago della leggenda germanica, che ispirò l'opera di Wagner[215], Giorgio non era affatto un eroe nato.

Il mito di Siegfrid e l'oro dei Nibelughi e la storia di San Giorgio e il drago, affondano le loro radici nelle vicende storiche dei primi secoli dopo Cristo.

La prima fonte a riferire notizie sulla vita del santo è la *Passio sancti Greorgii*, antichissima, ma classificata tra le opere apocrife già dal *Decretum Gelasianum* nel 496 d.c., secondo cui sarebbe nato in Cappadocia intorno all'anno 280, educato alla religione cristiana, divenuto soldato, avrebbe subito il martirio sotto Diocleziano.

Fino al secolo XI, fu questa la tradizione che prevalse e, di fatto, non si trova traccia del drago nemmeno nell'iconografia.

La leggenda che lo vuole protagonista dell'uccisione del drago si diffuse nell'epoca delle Crociate, dove nell'anno 1098, il martire sarebbe apparso ai combattenti cristiani, accompagnato da splendide e sfolgoranti creature celesti. Questo racconto contribuì alla diffusione del culto di san Giorgio, unitamente al celebre episodio della leggenda, originata probabilmente da un'errata interpretazione di un'immagine dell'Imperatore Costantino, trovata a Costantinopoli, che schiacciava con il piede un enorme drago, simbolo della lotta del bene contro il male.

La vera consacrazione giunse, probabilmente, con la *Legenda Aurea* di Jacopo da Varazze[216], compilata nella seconda metà del Duecento (fig.96).

Siegfrid, invece, è l'eroe germanico con una discendenza norrena, che ha come caratteristica la tempra in battaglia, l'abilità di guerriero ma anche la capacità di

---

[215] L'opera di Wagner è una monumentale tetralogia *L'anello del Nibelungo composta nel 1876*

[216] JACOPO DA VARAZZE, *Legenda Aurea*, ALESSANDRO E LUCETTA VITALE BROVARONE (a cura di), Ed. Einaudi, Torino 2007.

tessere ingegnosi inganni. Le due maggiori fonti storiche di questa versione si trovano in stralci dell'*Edda* norrena, nella *Saga dei Volsunghi*[217] norvegese e nella *Canzone dei Nibelughi*, molto famosa nel mondo germanico[218].

Quando Hilma passa il testimone della battaglia a San Giorgio sembra che la materia stia distruggendo la mente. Il drago è alimentato in battaglia da due teste nella parte inferiore dell'immagine. Secondo l'artista, nei suoi appunti, le teste rappresentano «Stolz, Selbstgerechtigkeit, Zynismus, Lüge, Träheit, Veractung gegenüber alle Spirituellen, fü Kaltes Denkvermögen und die herrschende Klasse»[219], sottolineando quanto si fosse ampliato l'ambito dei compiti del santo.

La leggenda di San Giorgio non lasciava dubbi sul fatto che la sua forza provenisse direttamente da Dio, al quale pregò prima di andare contro il drago. Avrebbe potuto vincere finché la sua fede lo avesse sostenuto. Il suo potere, quindi, non apparteneva a lui ma a sfere superiori. Nessuno aveva capito questa peculiarità meglio di Hilma che scrisse:

«Cuanto más lucha san Jorge contra el gran dragón, tanto más fuerte se hace este; solo se vence al monstruo mediante el pensamento dirigido internamente hacia la ayuda sobrenatural»[220].

L'utilizzo della leggenda tardo gotica di San Giorgio riporta nuovamente l'iconografia al medioevo.

Sul finale della serie, infatti, viene rappresentato il cosmo, attraverso colori dorati (a richiamare la foglia d'oro), circondati dai segni dello zodiaco, con al suo centro l'immagine di due angeli (figg.97-98-99).

Il cosmo è un sistema gerarchicamente ordinato da una divinità superiore e suddiviso in partizioni archetipiche come lo zodiaco, gli elementi e i punti cardinali. È il risultato dell'azione organizzatrice di Dio sulle forze primigenie.

---

[217] TUNAR ODRAHNSON E GIAMPIERO CAIRA (a cura di), *Trilogia Gotica*, Ed. Psiche 2, Torino 2021.

[218] SERENA BERTOGLIATTI, *Sigfrido e l'Oro del Reno*, in "Spaziodi Magazine", Anno III, vol. II, n.6, Giugno 2007.

[219] «orgoglio, ipocrisia, cinismo, bugia, lentezza, disprezzo per tutto ciò che è spirituale, per la freddezza di pensiero e la classe dirigente» (tradotto da me); Hilma af Klint quaderni HaK 557, p. 105f, Hak 567, p. 51.

[220] «più San Giorgio combatte contro il grande drago, più diventa forte. Si sconfigge solo attraverso il pensiero rivolto interamente all'aiuto soprannaturale» (tradotto da me); J. VOSS, *En nombre del caracol…*, op. cit., p. 52.

La summa della sua rappresentazione si può accostare alla bellissima *Creazione del mondo,* dalle *Storie del Vecchio e del Nuovo Testamento*, nel ciclo di affreschi di Giusto de' Menabuoi nel Battistero del Duomo di Padova (1375-76).
L'immagine della terra posta al centro dell'universo, secondo la dottrina aristotelico-tolemaica, è circondata dalla ruota zodiacale con due angeli che rappresentano le energie spirituali che governano le sette sfere celesti, simbolo dell'armonia cosmica, che Hilma ripropone con i sette colori della teoria goethiana (figg.100-101).
L'interesse per la figura di San Giorgio e della colomba, naturalmente, non è appannaggio solo della pittrice in questo periodo.
Kandinsky si era immerso negli stessi mondi simbolici durante la sua permanenza nel *Blauer Reiter*.
La colomba discendente la mostrò nell'almanacco del 1912, nella riproduzione su vetro rovesciato del miracolo di Pentecoste.
San Giorgio diventò un personaggio ancora più importante per l'artista durante il suo soggiorno a Monaco, arrivando a metterlo sulla copertina dell'almanacco *Der Blauer Reiter*. Il santo viene rappresentato su un cavallo impennato con alla sua sinistra il mostro che scaglia la coda contro l'aggressore e alla sua destra appare la principessa che segue l'azione, legata e con gli occhi sbarrati dal terrore.
Per Kandinsky, Giorgio incarnava molti ruoli contemporaneamente: pioniere di una nuova arte, combattente contro l'accademismo e il materialismo, alter ego (come per Hilma), mascotte, fascino fortunato, santo della casa e soprattutto nell'almanacco non era solo.
Tra il 1910 e il 1912 egli mostrò ripetutamente il santo a cavallo attraverso i suoi quadri, su cartone, carta, dietro vetro e olio su tela, dove a volte era ben riconoscibile e altre quasi scomparso. In un primo san Giorgio del 1910, Kandinsky lo mostra al galoppo in un paesaggio montano, mentre il cavallo alza gli zoccoli si scorge il drago che è diventato una macchia rosso ruggine e la sua coda sta nell'aria come un serpente ipnotizzato, mentre il cavaliere punta la lancia. Se Giorgio rappresenta lo

spirito e il suo avversario rappresenta la materia, allora la vittoria del santo in questa immagine è definitiva. Il colore bianco, scrive Kandinsky è

«un silenzio che non è morto, bensì ricco di possibilità. Il suono del bianco è come un silenzio di cui all'improvviso si riesce a capire il significato»[221].

Con questa interpretazione Kandinsky propone una lettura contrapposta a quella di Hilma, dove la minaccia era data, appunto, dalla materia che distrugge la mente.
La grandissima influenza che l'iconografia medievale aveva nell'arte contemporanea viene avvalorata negli anni successivi anche negli studi di Steiner, che nel 1923 scrive:

«perché esisteva l'Arte nei tempi antichi? Se si torna ai tempi abbastanza antichi in cui l'uomo aveva ancora una chiaroveggenza originale, si scopre che prestavano meno attenzione a dimensione, numero e peso nelle cose terrene. Non erano così importanti per loro. Si dedicavano di più ai colori e ai suoni delle cose terrene […], l'uomo dedicava cuore e mente al tappeto colorato del mondo, alla tessitura e alla creazione dei suoni, non alle vibrazioni atmosferiche»[222].

Nell'argomentare la differenza tra l'arte medievale e rinascimentale, Steiner accusava quest'ultima di essere troppo "terrena", dove le immagini avevano un peso fisico dovuto al loro realismo:

«Nella pittura, ciò che una volta c'era, ma poi scomparve, quando si dipingeva ancora per ispirazione cosmica, perché il peso non esisteva ancora, questa pittura ha lasciato la sua ultima traccia in Cimabue e nella pittura iconica russa, […] il trattamento dell'oro nel quadro era uno dei più grandi segreti della pittura antica. Consisteva nel far emergere la figura umana dallo sfondo d'oro»[223].

---

[221] «V. KANDINSKY, *Dello Spirituale nell'arte*, …op. cit., p. 116 ; J. VOSS, D. BIRNBAUM (a cura di), *Hilma af Klint und Wassily Kandinsky Träumen…*, op. cit., p. 99.
[222] RUDOLF STEINER, *L'essenza dei colori…*, op. cit.
[223] Ivi, p. 90.

Steiner pone l'accento sulla differenza tra Cimabue e Giotto, che segna il passaggio all'arte rinascimentale poi perfezionata da Raffaello. Secondo l'autore Giotto era già "mezzo naturalista" e nota come la tradizione non fosse più viva nell'anima. Da quel momento sottolinea come non si potesse più dipingere nell'oro ma si fosse costretti a dipingere dalla carne, così che l'universale era scivolato fuori dall'uomo e l'uomo pesante era diventato ciò che ora si può vedere.
Egli auspica, contro la filosofia del mondo fisico "inartistica", che lascia morire tutta l'Arte, la nascita di un'Arte dall'elemento libero del colore, del suono, che una volta per tutte fosse libera dal peso.
Per questo motivo supporta la Scienza Spirituale che contiene l'elemento vitale che porta dal peso al colore imponderabile, alla realtà del colore, arrivando al risveglio dell'umanità.

II.7 *Pale d'Altare (Altarbild)* 1915

Le Pale d'Altare formano un trittico, che è stato un tratto distintivo per l'arte cristiana fin dalla sua genesi, dove viene utilizzata ampiamente la foglia d'oro (lamina di metallo), tipica delle icone medievali (figg. 102-103-104).
Se il riferimento formale rimanda al passato, il messaggio in esso contenuto ritorna al presente, introducendo elementi teosofici che si rifanno alla teoria dell'evoluzione, rappresentati da un triangolo equilatero, uno con il vertice verso il basso e l'altro verso l'alto, sovrastati da un cerchio dorato.
Hilma suddivide i triangoli dei primi due pannelli, in più piani, di dimensione crescente e decrescente, che ripropongono alcuni concetti trattati nell'architettura spirituale dei primi decenni del XX secolo.
Fra gli artisti che credevano nella necessità di questa nuova struttura vi era in particolare Kandinsky, che sognava una piramide spirituale che raggiungesse il cielo.

Di tutti i concetti architettonici che compaiono nei suoi scritti, sicuramente quello riferito alla piramide è il più potente.
Le sue riflessioni filosofiche non si sono mai limitate a un edificio specifico, infatti tutti gli edifici e tutte le opere d'arte, indipendentemente dalla loro natura, avrebbero dovuto offrire spazio alla vita spirituale dell'umanità.
Egli scrisse:

«La vita spirituale è correttamente rappresentata in modo schematico da un grande triangolo acuto diviso in sezioni orizzontali disuguali, con la più piccola e più aguzza rivolta verso l'alto. Quanto più si scende verso il basso, tanto più grandi, larghe, ampie e alte diventano le sezioni del triangolo »[224].

La pala d'altare di Hilma corrisponde a questa idea in modo sorprendente, nessuno ha mai presentato l'architettura della vita intellettuale in modo più impressionante![225]
La partizione dei triangoli teosofici, inoltre, non è casuale ma composta da sedici livelli, che sono un chiaro riferimento alla "fisiologia occulta" ideata da Steiner.
Egli propose una complessa teoria dell'evoluzione spirituale in cui l'umanità sarebbe passata attraverso una smaterializzazione, dove la voce si sarebbe staccata dal corpo e una laringe spirituale sarebbe diventata l'organo creativo primario[226].
A partire da questi concetti, Steiner sviluppa una nuova forma d'arte, l'euritmia, che trasforma parola e musica in movimenti visibili, mirando a collegare uomo, natura e cosmo. Nello specifico l'euritmia vocale rende visibili i movimenti interiori in corrispondenza della parola "parlata", mostrando il significato spirituale delle vocali e delle consonanti. Quelli che egli definì i fondamenti del movimento si ritrovano anche nel progetto del secondo Goetheanum, ideato come un edificio parlante.

---

[224] V. KANDINSKY, *Dello Spirituale nell'arte,* …op. cit., p. 53; J. VOSS, D. BIRNBAUM (a cura di), *Hilma af Klint und Wassily Kandinsky Träumen…*, op. cit., p. 152.
[225] J. VOSS, D. BIRNBAUM (a cura di), *Hilma af Klint und Wassily Kandinsky Träumen…*, op. cit., p. 152.
[226] Le riflessioni sulla voce umana furono presentate durante una conferenza sui Rosacroce a Kassel; RUDOLF STEINER, *Menschheitsentwickelung und Christus-Erkenntnis Theosophie und Rosenkreuzertum,* Vierzhen Vorträge, gehalten in Kassel vom 16 bis 29 Juni 1907, Gesamtausgabe 214, Dornach, Rudolf Steiner Vorlag, 1981, p. 168.

Oltre alle spiegazioni sulla natura spirituale della voce umana e sulle proprietà mistiche della laringe, ci sono note sofisticate su un fiore di loto a sedici petali che si dice si trovi nella gola umana.

Queste idee sorprendenti aiutano a decifrare i pensieri di Hilma sull'edificio che avrebbe ospitato la sua opera più importante, il tempio, e allo stesso tempo vengono tradotte anche nelle sue tele.

Infatti, l'artista scrive che la laringe può essere paragonata al calice del fiore di loto che con la sua forma a spirale ha spesso sedici livelli.

L'11 novembre 1906 annotava: «all'umanità restano sedici incarnazioni»[227].

Nel pannello finale, un solitario globo domina la superficie; al centro è incisa una stella a sei punte, anch'essa simbolo teosofico, formata proprio dall'unione dei due triangoli equilateri orientati in direzioni opposte richiamando l'universo e i suoi limiti.

La stella a sei punte, o esagramma, simboleggia anche l'armonia tra spirito e materia, cielo e terra, maschile e femminile.

L'iconografia parte dal sigillo di Salomone, figlio di Re Davide, figura venerata nella tradizione ebraica, cristiana e islamica. La leggenda gli attribuisce la costruzione del tempio di Gerusalemme e una della storie più affascinanti riguarda il suo misterioso anello.

Secondo il Corano, questo monile magico conferiva al re la capacità di comunicare con gli animali e di controllare i Djinn, cioè le entità soprannaturali. Da allora non c'è cultura o corrente spirituale che non abbia subito il fascino del sigillo. Per i cristiani, i due triangoli incrociati rappresentano la doppia natura di Cristo. Nel Medioevo si trova in quasi tutte le cattedrali, dove sono l'emblema della creazione e della redenzione, del fuoco e dell'acqua, della preghiera e della remissione, del pentimento e del perdono, della vita e della morte, della resurrezione e del giudizio.

Può rappresentare, inoltre, il martello di Thor o la svastica indù e, ancora oggi, nell'Europa orientale è considerato un potente talismano[228].

---

[227] Hilma af Klint, quaderno Hak 556, p. 133; J. VOSS, D. BIRNBAUM (a cura di), *Hilma af Klint und Wassily Kandinsky Träumen…*, op. cit., p. 150.

Molti altri artisti, tra i quali Piet Mondrian, risentono di questo potente passaggio spirituale. L'artista, infatti, tra il 1910 e il 1911 dipinge il trittico *Evoluzione,* opera che rappresenta una fase intermedia nel suo percorso, che approderà più tardi al neoplasticismo.

Come Hilma anche Mondrian utilizza il formato del trittico per rappresentare l'evoluzione spirituale dell'individuo in tre fasi, ispirato dalla teosofia.

Egli sperimenta l'uso dei colori per creare non solo la realtà fisica, ma anche concetti spirituali. Su tutti e tre i pannelli prevalgono i toni del blu e verde, molto vicini da essere quasi indistinguibili. Ogni pannello mostra una figura femminile geometrica in trasformazione. La sua posizione frontale e fissa indica che si tratta di un'immagine sacra, che passa dal predominio degli istinti, rappresentati dai colori rosso e verde, alla meditazione e all'equilibrio delle forze spirituali e naturali date dal blu e il giallo. Sul fondo di ogni pannello sono rappresentati anche i triangoli equilateri, prima rivolti verso il basso, poi verso l'alto e infine uniti nella stella a sei punte, nel pannello centrale, sinonimo del completamento teosofico dell'evoluzione spirituale (fig.105).

II.8 *La Botanica* 1919-1920

Il testo *Fiori, Muschi e Licheni* e altri studi botanici di questo periodo testimoniano un'intensa e continua preoccupazione di Hilma per la diversità biologica della natura. È come se le forme geometriche che si trovano nelle pagine accanto a piante e animali fossero prese direttamente dalla natura per raffigurare le forze vive che ne determinano la crescita. Nell'arte della pittrice la forma non è mai separata dalla vita.

[228] HELENA BLAVATSKY, *Iside Svelata,* Ed. Armeria, Milano 1984; HELENA BLAVATSKY, *The Key to Theosophy,* Theosophical Univerty Press, Pasadena (California) 1975; ÉDOUARD SCHURÉ, *L'Esoterisme Chretien,* Paris 1928; DECIO CINTI, *Dizionario Mitologico,* Sonzogno, Milano 1989.

Le forze spirituali che appaiono nei suoi dipinti sono presenti in tutti gli esseri viventi, come mostrano i suoi disegni e i suoi appunti.

Le sue rappresentazioni botaniche sono sempre realizzate in due versioni: l'aspetto esterno, riprodotto ad acquarello e scrupolosamente particolareggiato; la forma spirituale con i campi di forza espressi in diagrammi con cerchi, punti e linee, colori luminosi, oro e argento (figg.106-107).

L'artista progetta un regno di vita pulsante, permeato da un'evoluzione spirituale che collega microcosmo e macrocosmo. La sua comprensione dell'astrazione è più vicina agli esuberanti processi della natura che alla precisa geometria divina. Il suo cosmo pittorico, in questo senso, ha molto più in comune con la biologia di Ernst Haeckel (come già sottolineato) che con la purezza del suprematismo o con i rigidi principi del neoplasticismo.

La spirale è un altro dei leitmotiv presenti nel percorso di Hilma, dove i poteri soprannaturali che diventano visibili nelle sue immagini si possono trovare nella natura.

Per esempio, i semi che si trovano nel girasole sono disposti secondo uno schema di spirali interconnesse che seguono rigide regole matematiche, espresse nella sequenza di Fibonacci. L'artista ha prestato attenzione a tali simmetrie, le forme naturali e matematiche si ripetono nel suo lavoro come un mantra. La più sorprendente tra queste è la spirale logaritmica, regolarmente descritta dalla letteratura, dalla scienza e dalla filosofia, che esprime la sezione aurea, principio morfologico che governa ogni cosa, dalla forma a mulino a vento della nostra galassia alla disposizione dei petali dei fiori.

Nel taccuino dell'11 luglio del 1919 l'artista scrive «die Sonnenblumen zeigt uns den Sinn del Lebens » e allo stesso tempo spiega l'importante compito del fiore eliotropico «Sie richtet unsere Gedanken auf die Sonnenscheibe selbst; ein Abbild dessen, wie es der Menscheit in userer Zeit ergeht»[229] (fig.108).

[229] «i girasoli ci mostrano il senso della vita»…«solleva le nostre menti come il disco solare stesso; un riflesso di come sta andando l'umanità nel nostro tempo» (tradotto da me); Hilma af Klint, quaderno Hak 584, p. 32; J. VOSS, D. BIRNBAUM (a cura di), *Hilma af Klint und Wassily Kandinsky Träumen…*, op. cit., p. 144.

Forse l'approccio della pittrice può essere inteso come una sorta di empirismo mistico che penetra nelle sfere superiori per poi ritornare alla vita terrena e alla natura. Ancora nel 1917 annota:

Erst will ich versuchen, die Blumen der Erde zu verstehen, mit den Pflanzen der Welt will ich beginnen; dann will ich mit oleiche Sorgfalt studieren, was in den Gewässern lebt. Danach widme ich mich dem blauen Äther und all seinen verschiedenen Arten […], zuletzt will ich den Wald durchdringen, das schweidenge Moos erforschen, die Bäume und die vielen Tiere, die das kühle, dunkle Unterholz bewohnen»[230].

È ragionevole supporre che Hilma conoscesse anche i commenti di Steiner sul significato spirituale delle spirali, dove dice:

«Denken Sie sich eine Wiese, auf dieser Wiese pflanzen; es geht von jeder Pflanzenblüte, auch von denjenigen Blüen, die auf Bäumen sind, zunächst eine Art Spirallinie aus, die sich in den Weltenraum hinausschwigt. Diese Spirallinien enthalten die Kräfte, durch welche del Kosmos auf der Erde das Pflanzenwachstum regelt und bewirkt. Denn die Pflanzen wachsen nicht bloss aus ihrem Keim heraus, die Pflanzen wachsen aus den kosmischen, spiralig die Erde umgebenden Kräften»[231].

Secondo Steiner, quindi, queste forze a spirale sono il pre-requisito morfologico per la crescita spirituale e l'illuminazione.
La fede nel significato spirituale della spirale non è, naturalmente, esclusiva di Steiner. Considerazioni comparabili si possono trovare in molti mistici dei secoli precedenti, soprattutto, ancora una volta, nella cosmologia di Emanuel Swedenborg,

---

[230] «Per prima cosa voglio provare a capire i fiori della terra, voglio cominciare dalle piante del mondo; poi studierò con uguale cura ciò che vive nell'acqua. Poi mi dedicherò all'etere azzurro e a tutte le sue diverse specie […], infine voglio addentrarmi nella foresta, esplorare il muschio silenzioso, gli alberi e i tanti animali che popolano il sottobosco fresco e buio» (tradotto da me); Hilma af Klint quaderno HaK 579, p. 84f.

[231] «Immagina un prato, un prato con delle piante; Ogni fiore dei queste piante, compresi quelli degli alberi, crea inizialmente una specie di linea a spirale che oscilla nello spazio cosmico. Queste linee a spirale contengono le forze attraverso le quali il cosmo regola e provoca la crescita delle piante sulla Terra. Perché le piante non crescono semplicemente di loro germi, ma dalle forze cosmiche a spirale che circondano la Terra» (tradotto da me); RUDOLF STEINER, *Goethesche Weltanschaung und Goethes Kunstgesinnung*, Dornach 17 August 1919, in "Eurytmie. Die Offenbarung der sprechenden Seele. Eine Fortbildung der Goetheschen Metamorphosenanschauung im Bereich der menschlichen Bewegung". Gesamtausgabe 277, Dornach, Rudolf Steiner Verlag, 1980, 77, p. 184.

per il quale la spirale rappresenta la più bella e perfetta di tutte le forme geometriche. Egli era affascinato dalle sue proprietà matematiche, biologiche, fisiche e teologiche. Ogni livello del suo sistema metafisico è permeato da vortici e movimenti a spirale, mulinelli e relazioni tra micro e macro cosmo. Il Dio di Swedenborg, la sostanza infinita, è connesso agli esseri terreni solo grazie a forze spiraliformi chiamate "cerchi vorticosi"[232]. Quest'immagine si ritrova in moltissime delle tele di Hilma af Klint (fig.109).

L'influenza di Swedenborg sulla letteratura e sulla pittura europea dell'inizio del XIX secolo è ben nota e talvolta inconfondibile in Goethe e Blake.

Infatti, nella versione di Blake della storia biblica riferita alla "Scala di Giacobbe", una scala a chiocciola conduce al cielo, con gli angeli che salgono con un movimento a spirale[233].

Anche il *Faust* di Goethe è ricco di riferimenti agli scritti del mistico svedese, con particolare attenzione all'*Arcana Coelestia*, pubblicata nel 1749[234].

Nella fornita biblioteca di Hilma af Klint era presente anche una copia del *Faust*, che si può supporre lei abbia letto. Non è dato sapere se conoscesse anche *l'Arcana Coelestia*, ma anche lei, come Blake e Steiner, credeva nell'ascensione a spirale verso il cielo, come il suo connazionale.

Il fascino per il mondo naturale ha coinvolto anche Piet Mondrian, che, pur non essendosi mai incrociato con Hilma af Klint, ha avuto un avvio comune, con il naturalismo dei paesaggi, sotto il quale pulsava un'anima simbolista, guidata dalla teosofia, che alla fine lo porterà ad un linguaggio sempre più sintetico e astratto.

Lo spirituale nell'arte di Mondrian è lontano da fenomeni medianici e si articola, invece, come progresso intellettuale, una discesa nel cuore geometrico e vibrante della realtà.

---

[232] LILIAN G. BEEKMAN, *Outlines of Swedenborg's Cosmology,* Bryn Athyn, PA.:Accademy Book Room, 1907.

[233] "La Scala di Giacobbe" è un'illustrazione della Bibbia creata da William Blake tra il 1799 e il 1806.

[234] EMANUEL SWEDENBORG, *Arcana* Coelestia, Legare Street Press, Milano 2022; J. VOSS, D. BIRNBAUM (a cura di), *Hilma af Klint und Wassily Kandinsky Träumen…*, op. cit., p. 145.

Per entrambi gli artisti, però, il sentiero è botanico, e i fiori e soprattutto gli alberi sono il campo sperimentale. Le forme della natura sono infatti il frutto, il fenomeno di forze profonde che andavano manifestate.

Il punto di divergenza essenziale tra af Klint e Mondrian consiste nell'approdo all'astrazione, attraverso la rimozione dell'elemento narrativo e simbolista. La sua arte non racconta né mostra la struttura del cosmo, è la struttura del cosmo.

Ancora una volta viene dimostrato come le opere di Hilma siano improntate come dei discorsi mentre quelle di Mondrian, e degli altri colleghi coevi, rappresentino un tutto autonomo[235].

È allettante immaginare che Hilma possa aver trovato ispirazione nei testi e nelle miniature di Hildegard von Bingen anche per realizzare le sue opere botaniche.

La badessa fu autrice di due trattati enciclopedici che raccolgono l'intero sapere botanico e medico della sua epoca, *Physica,* il libro delle medicine semplici, e *Causae et Curae,* il libro delle cause e dei rimedi. Oltre a descrivere le proprietà curative delle piante, animali e minerali, Hildegard considerava le malattie come un disturbo dell'armonia tra l'uomo, Dio e l'ambiente e le sue terapie miravano a ristabilire questo equilibrio.

Anche il suo giardino attraversava gli esseri viventi ed era un atto ininterrotto che univa microcosmo e macrocosmo (figg.110-111)[236].

In un certo senso Hilma af Klint può essere considerata una sorta di reincarnazione modernista di Hildegard. Entrambe sono figure visionarie che hanno creato opere intrise di una profonda spiritualità e di un sapere cosmico, unendo appunto scienza, natura e mistica. Entrambe vedevano un legame tra uomo, cosmo e salute attraverso una lente olistica, andando oltre la separazione tra spirito e materia.

Hilma è una Hildegard che ha lasciato la Bibbia per Steiner, ma che ha anche letto Linneo, Swedenborg, Goethe e ascoltato Wagner.

---

[235] ALESSANDRO BELTRAMI, *Hilma af Klint e Piet Mondrian: vite parallele?*, in "Avvenire", 7 luglio 2023.

[236] MICHELA PEREIRA, *Ildegarda di Bingen Maestra di Sapienza nel suo tempo e oggi*, op. cit.; GABRIELE LAUTENSCHLAGER, *Viriditas. Ein Begriff und seine Bedeutung, in Hildegard von Bingen Prophetin durch die Zeiten*, hrsg. E. Forster, Herder, Freiburg 1997.

Un altro testo misterioso si potrebbe affiancare alle opere di queste due straordinarie donne, ovvero il manoscritto di "Voynich"[237], costituito da un mix di botanica fantastica, astrologia e rituali misteriosi tuttora da decodificare. Questo libro consta di duecentoquaranta pagine, alcune delle quali sono andate perdute. Il testo ha la struttura di una lingua reale, ma senza alcun collegamento apparente con nessuna lingua conosciuta. Al momento questo libro rimane fra i più misteriosi del mondo, ma basandosi sulle illustrazioni si ipotizza che possa trattarsi di una sorta di trattato di medicina (figg.112-113-114).

Dopo aver attraversato il mondo visionario di Hilma af Klint, cercando, almeno in parte, di comprenderne il messaggio, non resta che ritornare al quesito iniziale: Si possono inserire l'artista e le sue opere all'interno del canone consolidato dell'astrazione?

Appare evidente che la risposta non può essere categorica e nemmeno del tutto affermativa.

La questione centrale non riguarda come inserire Af Klint nella narrativa standard dell'astrazione occidentale, visto che non si è appoggiata ad alcuna istituzione esistente e che la sua arte segue un discorso prevalentemente religioso che richiede anche una rilettura degli spazi espositivi.

All'inizio del XX secolo gli artisti che si approcciavano alla nuova arte, come Af Klint e Kandinsky, credevano in un progetto utopico per arrivare ad un cambiamento sociale.

L'artista aveva il compito di guidare le persone lungo nuovi percorsi, di rivoluzionare le loro capacità cognitive e la loro vita emotiva.

La loro pittura intendeva promuovere un dialogo laddove il pensiero si era sgretolato, per esempio, la contraddizione tra ragione e sentimento.

[237] Il manoscritto è stato scoperto da un antiquario di nome Wilfrid Voynich, le sue pagine datate al carbonio lo collocano nel XV secolo, conservato Università di Yale, Stati Uniti; ABEL G.M., *Il manoscritto Voynich*, in "Storica National Geographic", 13 luglio 2025.

Entrambi consideravano l'astrazione non solo come l'espressione dello spirituale, ma anche la sua migliore maestra.
Hilma dipinse ripetutamente movimenti a spirale che avevano lo scopo di incoraggiare a cercare nuovi pensieri e nuovi sentimenti.
L'arte doveva avere il compito di promuove la vitalità «in den Perioden, in welchen die Seele durch materialische Anschauungen […] betäubt und vernalässigt wird»[238].
Il metodo che avrebbe dovuto portare al cambiamento passava anche attraverso le vibrazioni di forme e colori.
Vi era la convinzione che l'anima di un insegnante d'arte e di un artista vibrasse e che lo scopo di un'opera fosse ricercare tale vibrazione. Bisognava trovare, quindi, un'espressione per dare una forma materiale al movimento della propria anima.
Fondamentalmente questi artisti perseguivano una trasformazione spirituale dell'umanità che sarebbe stata un cambiamento più profondo di qualsiasi riforma sociale ed economica[239].
All'inizio, la pittura non rappresentativa non era mai stata una questione di forma ma piuttosto la conseguenza del contenuto, principi immateriali ai quali, sia Af Klint che Kandinsky, credevano.
Intorno agli anni Venti del Novecento l'astrazione diventa uno stile ed ecco la necessità di datarne la svolta, presa in carico da Wassily Kandinsky.
Dal quel momento questa "Arte" diventa una questione politica e formale; si dichiarò che si trattava di un esperimento teorico, che doveva consistere nel confronto con le condizioni di possibilità della pittura pura, cioè con la superficie e il colore. Tutto quello che non rientrava nello schema cadeva attraverso questa rigida griglia.
Hilma af Klint, e non solo, apparteneva ad un altro movimento che contemplava:
arte popolare, lavoro in gruppi collettivi che includevano, per esempio, sedute spiritiche, spiriti parlanti e piante comunicanti, l'abolizione delle convenzioni di

[238] «nei periodi in cui l'anima è intorpidita e trascurata dalle visioni materiali […]» (tradotto da me); Hilma af Klint, quaderno HaK 1050, p. 6 del 4 settembre 1932; in riferimento "allo spirito creativo" vedi WASSILY KANDINSKY, *Über die Formfrage,* in "Der Blauer Reiter", heraus*gegeben* von Wassily Kandinsky und Franz Marc, 2. Auflage, München ; Piper 1914, p. 74.; in riferimento "alla percezione materiale" vedi WASSILY KANDINSKY, *Über das Geistige in der Kunst: insbesondere in der Malerei*; …, op. cit.; p. 117.
[239] J. VOSS, D. BIRNBAUM (a cura di), *Hilma af Klint und Wassily Kandinsky Träumen…*, op. cit., p. 187.

genere, la riforma dell'approccio alla vita per incitare una rivoluzione intellettuale, l'entusiasmo per la mutevolezza della materia e il potere magico che attribuiva poteri trasformativi all'arte.
Invece il pensiero, il sentimento, l'amore e la speranza erano stati scacciati dall'astrazione.
Questo fu il prezzo per il successo delle opere astratte nel dopoguerra. Tuttavia Af Klint, Kandinsky, Duchamp erano convinti che sarebbero arrivati tempi migliori; Kandinsky scrisse «Der Abstraktion gehörte die Zukunft»[240] e Duchamp spiegò a Sweeney :

«Die Gefahr dass man einem unmittelbaren Publikum gefällt. […] Wenn Sie statt dessen auf Ihr Publikum warten, das fünfzig Jahre, hundert Jahre nach Ihrem Tod kommen sollte, das ist das richtige Publikum, das mich interessiert»[241].

Essi credevano che le generazioni future avrebbero potuto godere dei continui cambiamenti del mondo più di quelle dei tempi bui nei quali avevano vissuto.
La più audace, visionaria e coraggiosa fu però Hilma che non lasciò l'ultima parola ai suoi contemporanei e impose un embargo sulle sue opere, intraprendendo senza dubbio il percorso più roccioso ma che ora sta riservando enormi sorprese.
Se la storia dell'arte venisse paragonata alla Via Lattea, allora Hilma non sarebbe un satellite in orbita attorno ad altri pianeti, ma sarebbe lei stessa il suo pianeta.
Per la storia dell'astrazione questo significa soprattutto che si deve mettere fine ai tradizionali tentativi di raccontare la storia dell'arte senza le donne, che hanno visto i loro contributi cancellati in modo scioccante. Per molto tempo Af Klint o Assmann, e prima ancora Houghton, furono ignorate o scartate con la stessa naturalezza di

[240] «Il futuro appartiene all'astrazione»; J. VOSS, D. BIRNBAUM (a cura di), *Hilma af Klint und Wassily Kandinsky Träumen…*, op. cit., p. 189.
[241] «Il pericolo è che stai accontentando un pubblico immediato […] Se invece aspetti il tuo pubblico, che dovrebbe arrivare cinquant'anni, cento anni dopo la tua morte, quello è il vero pubblico che mi interessa» (tradotto da me); citato in SERGE SCHAUFFER, *Marcel Duchamp, Interviews und Statements,* hrsg. Von Urlike Gauss, Graphischew Sammlung Staatsgallerie Stuttgard, Ostfildern-Ruit: Edition Cantz, 1992, p. 57.; J. VOSS, D. BIRNBAUM (a cura di), *Hilma af Klint und Wassily Kandinsky Träumen…*, op. cit., p. 173.

Catherine Dreier o Hilla von Rebay. Queste ultime non erano solo pittrici, ma appartenevano addirittura alla lobby entusiasta che si batteva per poter portare l'astrazione nel museo.

Le opere di Hilma chiedono di riaprire le porte a ciò che è stato sistematicamente reso invisibile e questa tesi vorrebbe esserne l'ispirazione.

III Appendice Iconografica - Testamento

Fig.1:Stemma famiglia Af Klint

Fig.2: Hilma af Klint in Accademia

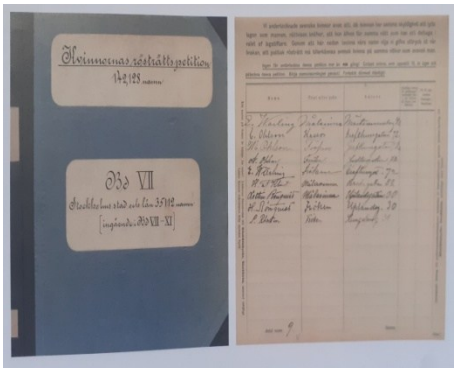


Fig.3: Petizione Parlamento svedese

Fig.4: Hilma af Klint, autoritratto, olio su tela, senza data, Fondazione af Klint, Stoccolma

Fig.5: Hilma af Klint, *Sommarlandscap* 1888, olio su tela, cm 88x148, Fondazione af Klint Stoccolma

Fig.6: Hilma af Klint, *Papavero*, ca, 1890, acquerello e colore su carta, cm 58x33,5

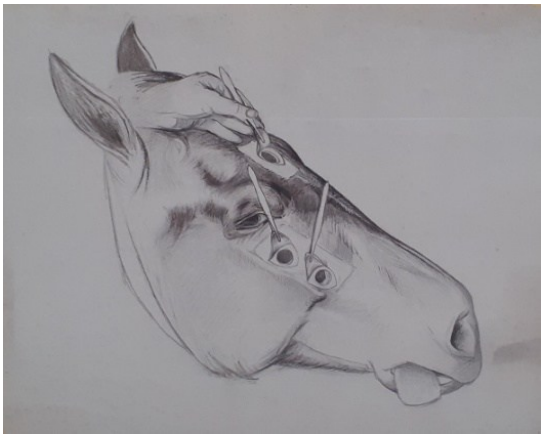


Fig.7: Disegno per libro Istituto Medicina Veterinaria 1901

Fig.8: Arredo sedute spiritiche

Fig.9: Disegno automatico 1903, matita su carta , cm 29,9x39,3
Fondazione af Klint Stoccolma

Fig.10: Wilhelmine Assmann, senza titolo, ca. 1905-1906, matite colorate su carta, cm 70x50

Fig.11: Wilhelmine Assmann, manifesto pubblicitario, 1911

Fig.12: Hilma af Klint e Anna Cassel, *Urkaos* Gruppo I, n.16, 1906-07, olio su tela, cm 53x37

Fig. 13: Hilma a f Klint e Anna Cassel, *Urkaos* Gruppo I, n.13, 1906-07, olio su tela, cm 52,5x37

Fig.14: Hilma af Klint e Anna Cassel, Serie *Urkaos,* 1906-07

Fig.15: Hilma af Klint *Urkaos*, Gruppo I, n.9, 1906-07, olio su tela, cm 51,5x37.

Fig.16: Hilma af Klint, *I Dieci più Grandi*, Gruppo IV, n.7, 1907, tempera su carta montato su tela, cm 315x235

Fig.17: Hilma af Klint, *Aftonfrid*, 1907, olio su tela, 80x105, Fondazione af Klint, Stoccolma

Figg.18-19-20: Anna Cassel, *La leggenda della Rosa*, n.1, n.6, n.7, 1913-15, olio su tela, cm 55x40

Fig.21: Anna Cassel , *La Leggenda della Rosa*, 1913-15, olio su tela

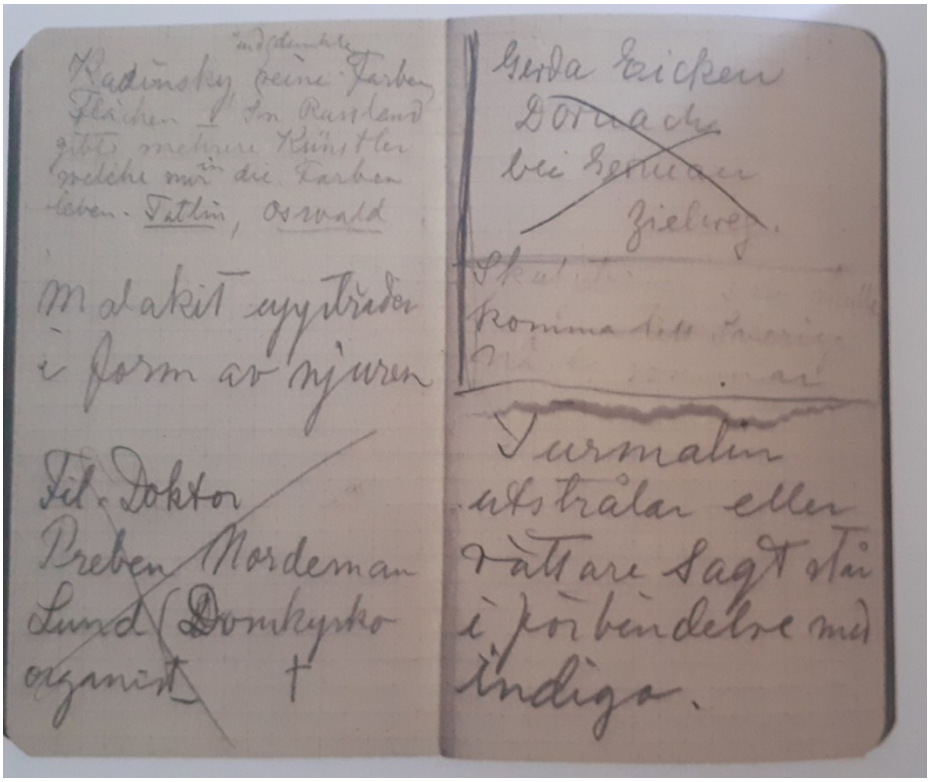


Fig.22: Hilma af Klint, quaderno del 1927 con nota su Kandinsky

Fig.23: Hilma af Klint, Serie *Parcifal*, Gruppo I, n.1, 1916, acquarello e matita su carta, cm 25x26

Fig. 23a: Hilma af Klint, Serie *Parcifal,* Gruppo II, 1916, acquarello e matita su carta, cm 27x25

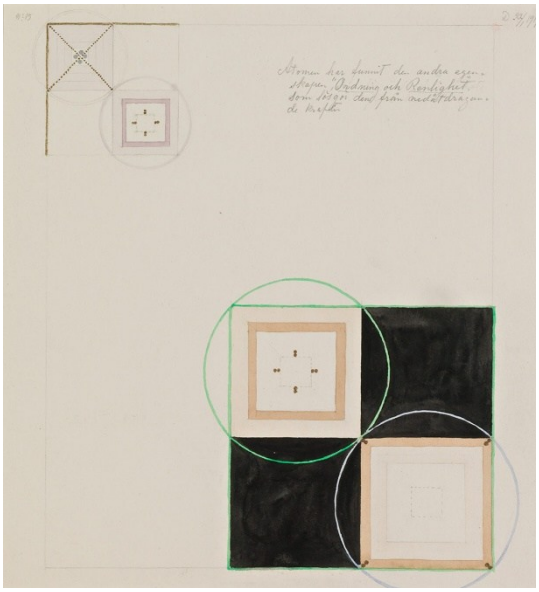


Fig.24: Hilma af Klint, Serie *Atomen*, n.15, 1917, acquerello e colore metallizzato su carta, cm 27x25

Fig.25: Hilma af Klint, disegni botanici, acquerello e matita su carta, cm 48x31,1918 Fondazione af Klint, Stoccolma

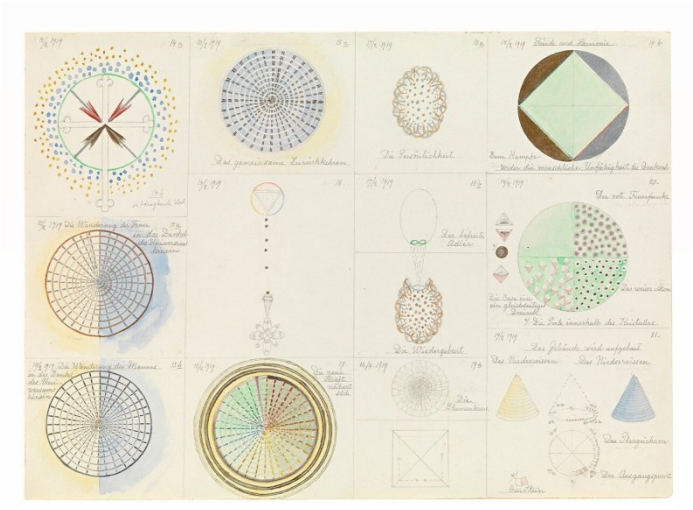


Fig.26: Hilma af Klint, senza titolo, Gruppo 2, n.14°-21, febbraio 1919, acquarello, matita e colori metallizzati su carta, cm 36x50

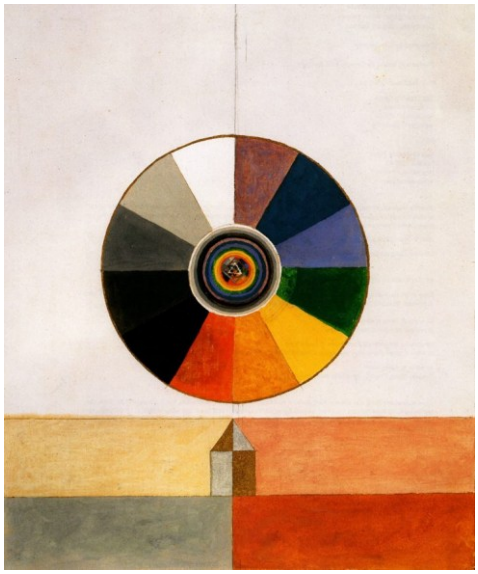


Fig.27: Hilma af Klint, *Serie VII,* n.7, 1920, Olio e matita su tela, cm 41x31

Fig.28: Hilma af Klint, *Serie V,* n.5, 1920, olio, colore metallizzato e matita su tela, cm 39x28,5

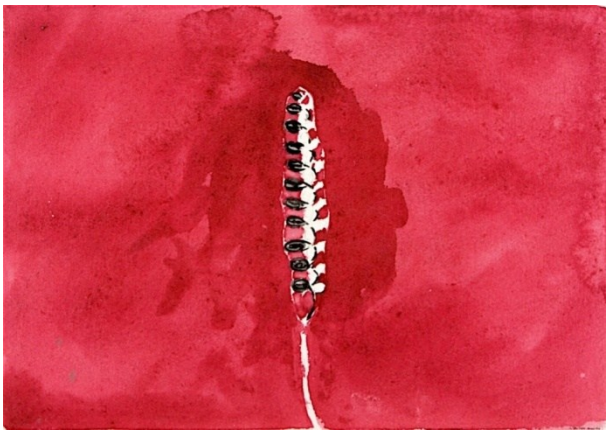


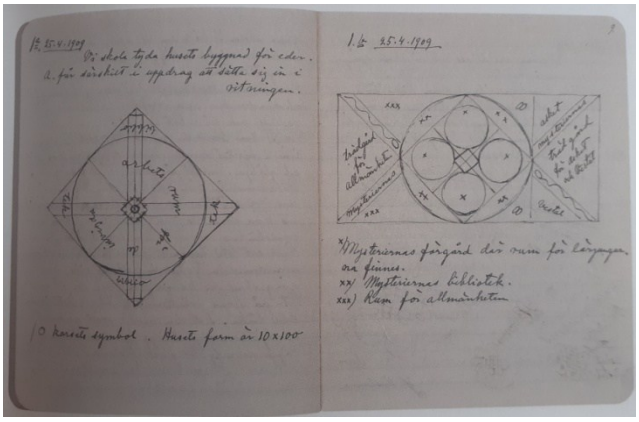
Fig.29: Hilma afKlint, *Spiga di grano*, acquerello su carta, 1922, cm 17x25

Fig.30: Hilma af Klint, senza titolo, acquerello su carta, 1922, cm 18x25

Fig.31: Hilma af Klint, En Karta: *Storbritannien*, 1932, acquarello e matita su carta, cm 70x48,5 Fondazione af Klint, Stoccolma

Fig.32: Hilma af Klint, En Karta: *Iberiska halvön*, 1932, acquarello e matita su carta, cm 70x48,5 Fondazione af Klint, Stoccolma

Figg. 33-34: Dornach 1920-21, prima versione in legno e seconda versione in cemento armato Gotheanum



Figg. 35: Hilma af Klint quaderno con bozze e appunti tempio 1909

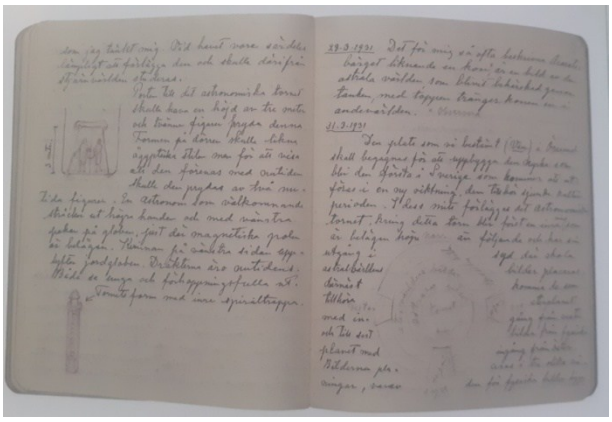


Fig.36: Hilma af Klint quaderno appunti tempio 1930-31

Fig.37: Chiesa di Münso, sec. XII

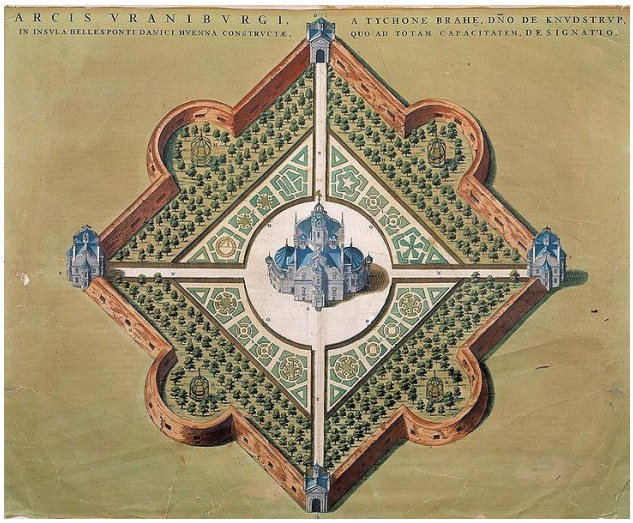


Fig.38: Disegno Osservatorio Uraniborg sec. XVI

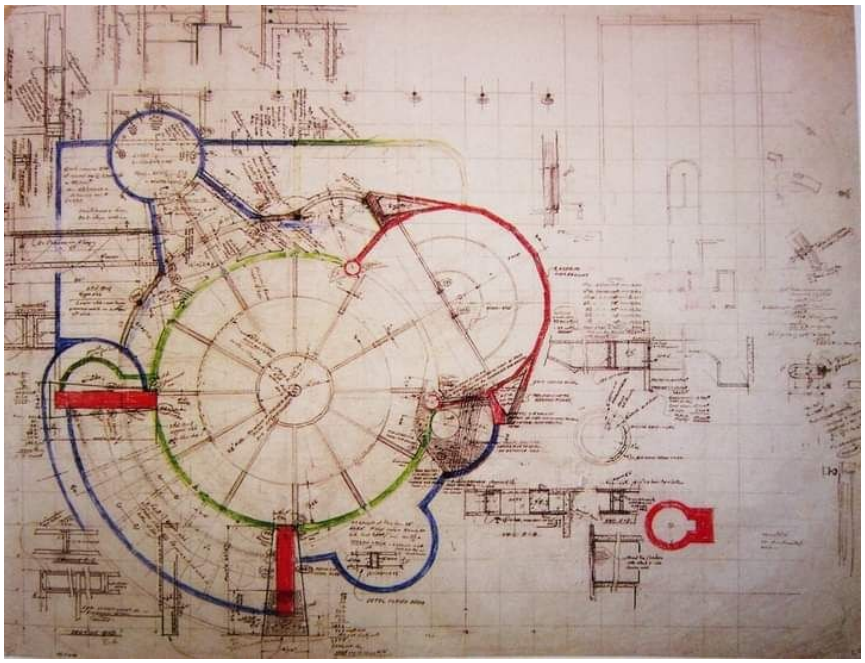


Fig.39: Frank Lloyd Wright, pianta progetto Museo Guggenheim New York

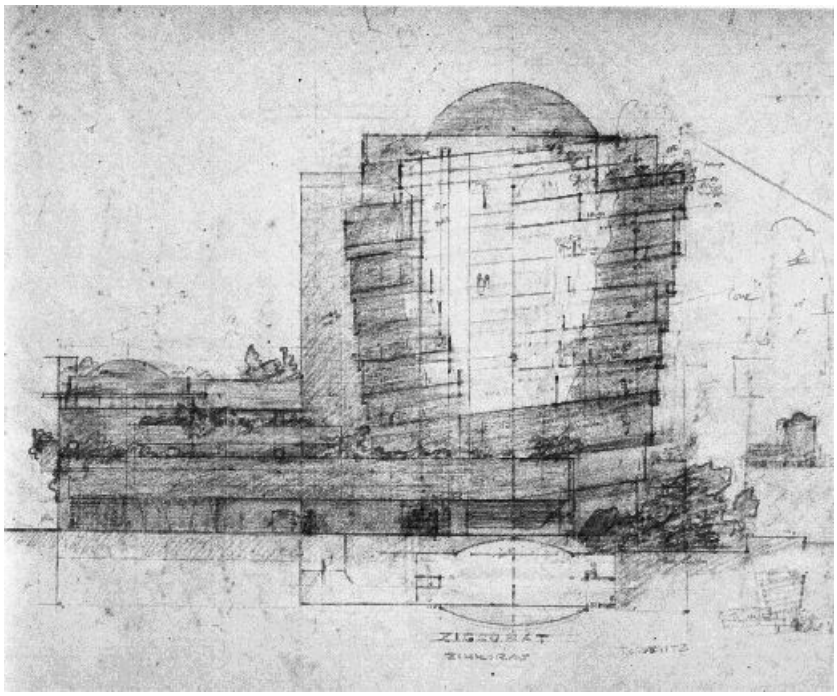


Fig.40: Frank Lloyd Wright, progetto 1943 Guggenheim Museum New York

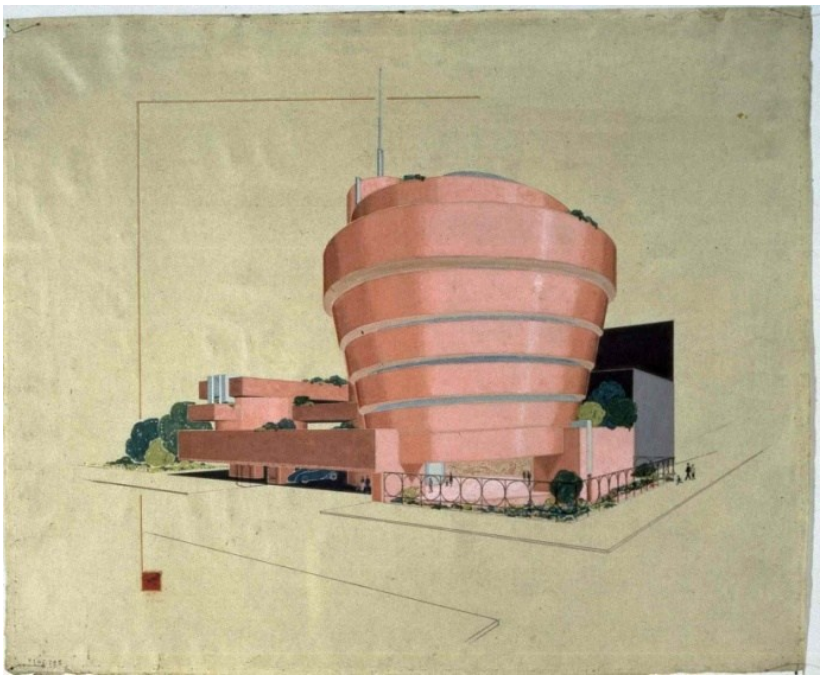


Fig.41: Frank Lloyd Wright, progetto 1943 Guggenheim Museum

Fig.42: Georgiana Houghton, *The Eye of God*, 1862 ca., acquarello su carta, cm 54x44, Victorian Spiritualists' Union, Melbourne, Australia

Fig.43: Victor Hugo, *Paesaggio astratto,* acquerello su carta, cm 92x60

Fig.44: Anna Mary Howitt, disegno spirituale del libro, *Light in the Valley,* 1857

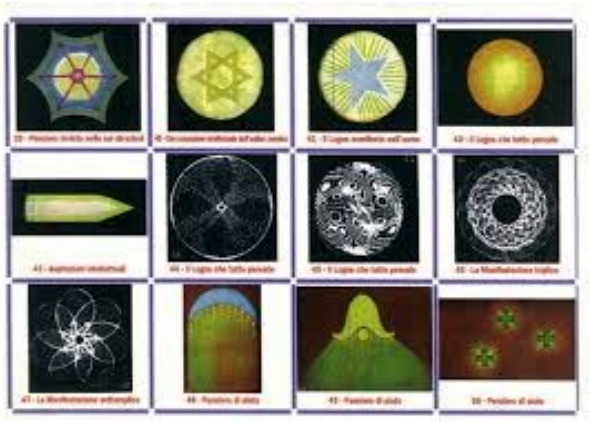


Fig.45: Annie Besant e Charles W. Leadbeater, disegni del libro, *Le Forme Pensiero 1901*

Figg.46-47: Hilma af Klint, *Urkaos,* Gruppo I, n.1 e n.2 , 1906-07, olio su tela cm 53x37

Figg.48-49: Hilma af Klint, *Urkaos,* Gruppo I, n.13 e n.14, 1906-07, olio su tela cm 52x37

Fig.50: Hilma af Klint, *Urkaos,* Gruppo I, n. 15, 1906-07 olio su tela, cm 52x37

Fig.51: Hilma af Klint, *Urkaos,* Gruppo I, n.5, 1906 olio su tela, cm 53x37

Figg.52-53: Hilma af Klint, *Urkaos,* Gruppo I, n.24 e n.26, 1906-07, olio su tela cm 51x37

Fig.54: Hilma af Klint, *Urkaos,* Gruppo I, n.5, 1906-07
Olio su tela, cm 53x37

Fig. 55: Uovo Cosmico, miniatura dal *Liber Scivias* di Hildegard von Binghen, 1165 ca., già Wiesbaden, Hessiches Landesbibliotek.

Fig.56: L'Androgino, miniatura da *Aurora consurgens*, fine XIV-inizio XV secolo, Zurigo, Zentralbibliotek

Fig.57: Hilma af Klint, *De Stora Figurmälningarna,* Gruppo III, n.6, 1907, olio su tela, cm 162,5x139,5

Fig.58: Frantisek Kupka, *Il Principio della Vita*, 1900-1906, acquaforte colorata, cm 34x34, Centre Pompidou, Musée National d'Art Moderne, Parigi

Fig. 59: Marcel Duchamp, *Giovane uomo e ragazza in primavera,* 1911, collezione privata, Milano

Fig.60: Hilma a f Klint, *De stora figurmälningarna,* Gruppo III, n.6 , 1907, olio su tela, cm 162,5x139,5

Fig.61: Edvard Munch, *Pubertà,* 1893-95, olio su tela, cm 151x110, Nasjonalmuseet, Oslo.

Fig.62: Wassily Kandinsky, *Dama a Mosca,* 1912, olio su tela, cm 108,8x108,8, Städtische Galerie im Lebachhaus, Monaco di Baviera

Fig.63: Hilma a f Klint, *De stora figurmälningarna,* Gruppo III, n.8, 1907, olio su tela, cm 159x137

Fig.64: Johann Heinrich Lips da Rembrandt,
Dr. Faust, frontespizio scritto di Goethe,
settimo volume, Stahel/Göschen 1790

Fig.65: Hilma af Klint, *De tio Största, Mannaäldern,* Gruppo IV, n.8, 1907, tempera su carta, cm 322x239

Fig.66: Domenico Veneziano, *Madonna con bambino e i santi Francesco, Giovanni Battista, Zanobi e Lucia*, 1445-47, tempera su tavola, cm 209x213 Galleria degli Uffizi, Firenze

Fig.67: Hilma af Klint, *De tio Största, Ynglingaäldern,* Gruppo IV, n.3, 1907, tempera su carta, cm 321x240

Fig.68: Hilma af Klint, *De tio Största, Mannaäldern* Gruppo IV, n.6, 1907, tempera su carta, cm 315x234

Fig.69: Iscrizione sulla pietra runica svedese, Vaksala del XII secolo

Fig.70: Rosemaling norvegese su baule 1844

Fig.71: Hilma af Klint, *De tio Största, Barnaäldern,*
Gruppo IV, n.1, 1907, tempera su carta, cm 321x240

Fig.72: Hilma af Klint, *De tio Största, Mannaäldern*
Gruppo IV, n.7, 1907, tempera su carta, cm 315x234

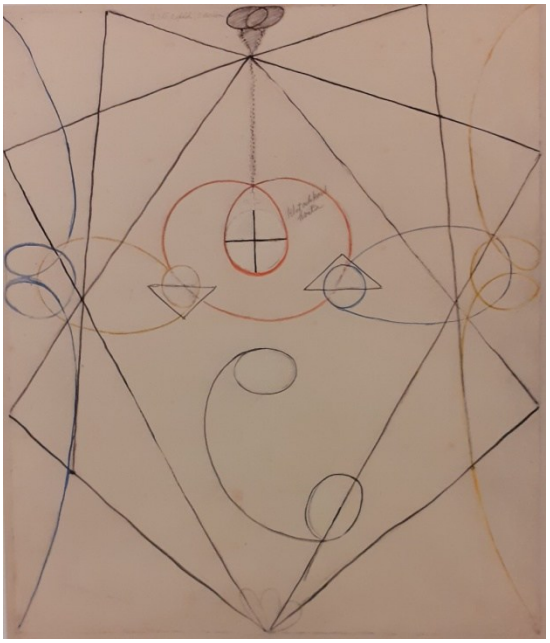


Fig.73: Hilma af Klint, *Sjustjärnan,* Gruppo V, n.15, 1908
Tempera, gouache e matita su carta, montata su tela, cm 76x64,5

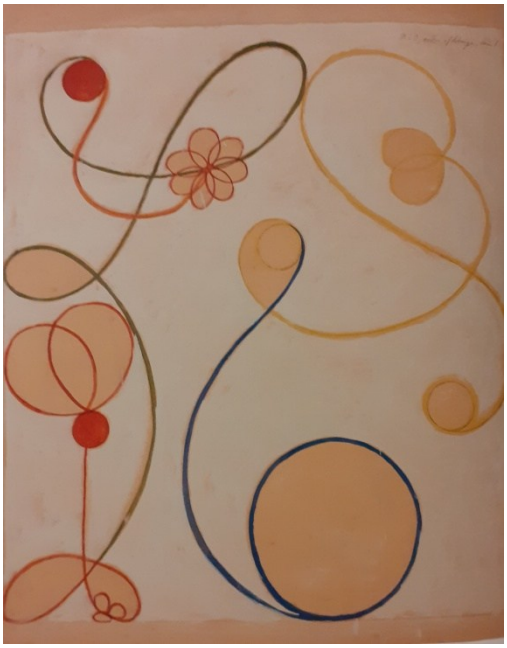


Fig.74: Hilma af Klint, *Sjustjärnan,* Gruppo V, n.3, 1908
Tempera, gouache e matita su carta, montata su tela, cm 76x61,5

Fig.75: Hilma af Klint, *Sjustjärnan,* Gruppo V, n.19, 1908
Tempera, gouache e matita su carta, montata su tela, cm 73,5x62

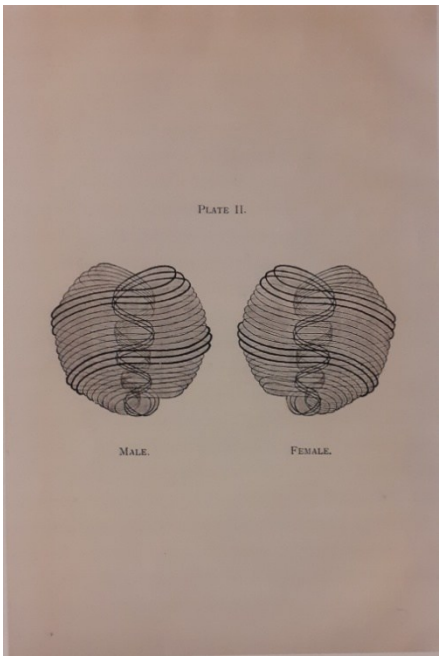


Fig.76: Annie Besant e Charles Leadbeater, disegno,
Chimica Occulta: Osservazione degli elementi chimici Mediante chiaroveggenza, 1908

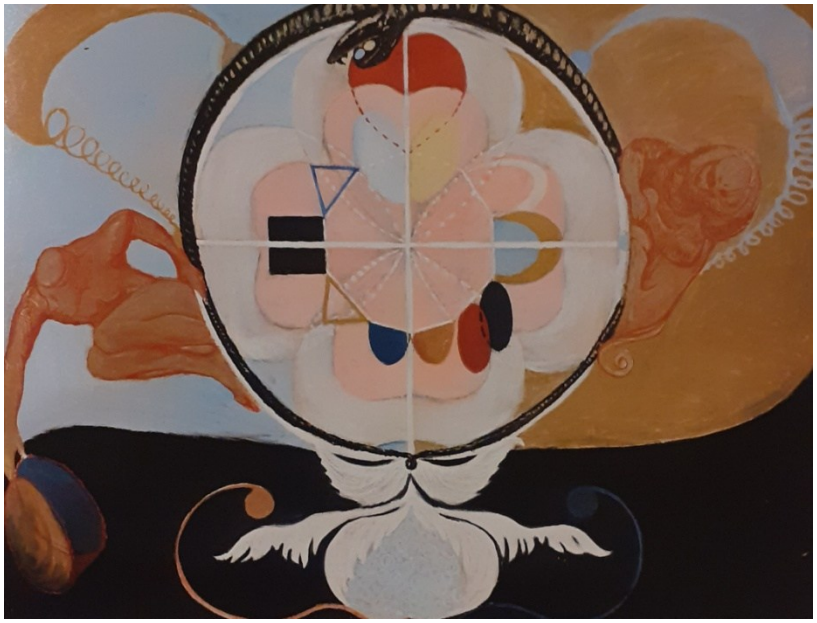


Fig.77: Hilma af Klint, *Evolutionen,* Gruppo VI, n.13, 1908, olio su tela, cm 99x129,5

Fig.78: Testo funerario tomba Tutankhamon, XVIII Dinastia, GEM. Grand Egyptian Museum, Cairo

Fig.79: Antonio Canova, *Monumento funebre a Maria Cristina d'Austria*, 1805, Vienna

Fig.80: Gustav Klimt, *Medicina (Igea)*, 1894
Opera perduta dei "Quadri delle Facoltà", Vienna

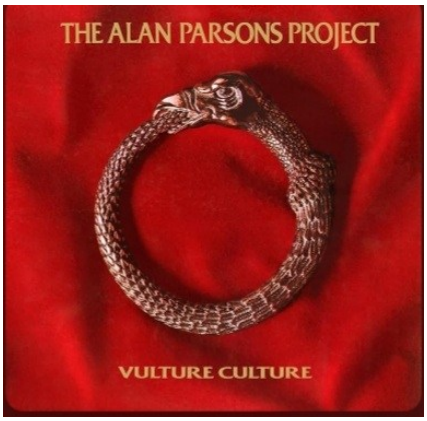


Fig.81: Alan Parson Project, *Vulture Culture*, disco 1985

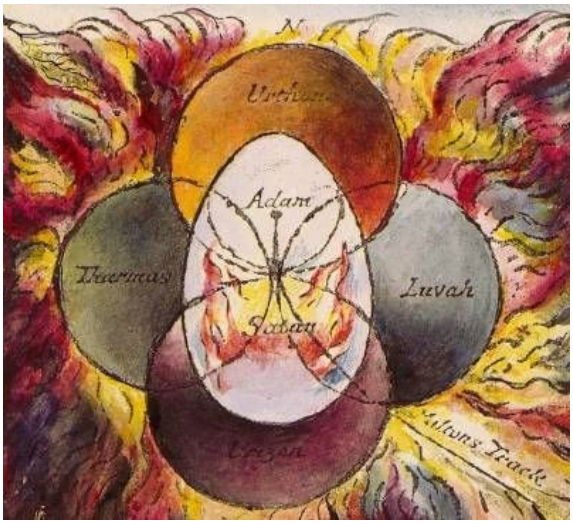


Fig.82: William Blake, Illustrazione per libro di John Milton, *Paradiso Perduto*, 1804

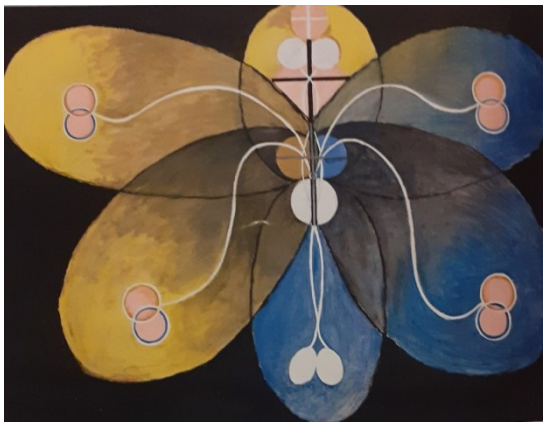


Fig.83: Hilma af Klint, *Evolutionen*, Gruppo VI, n.9, 1908
Olio su tela, cm 101x131,5

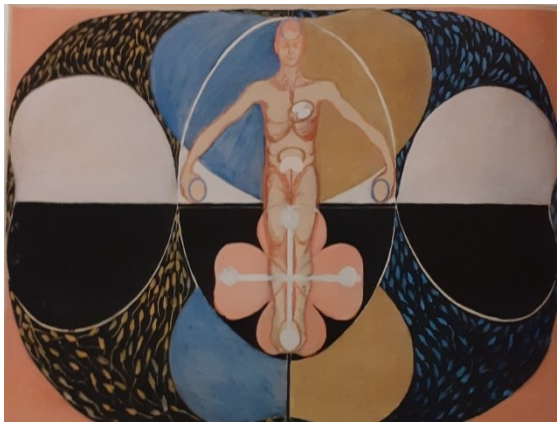


Fig.84: Hilma af Klint, *Evolutionen*, Gruppo VI, n.11, 1908
olio su tela, cm 102,5x133,5

Fig.85: Hilma af Klint, *Evolutionen,* Gruppo VI, n.15, 1908
Olio su tela, cm 99x130

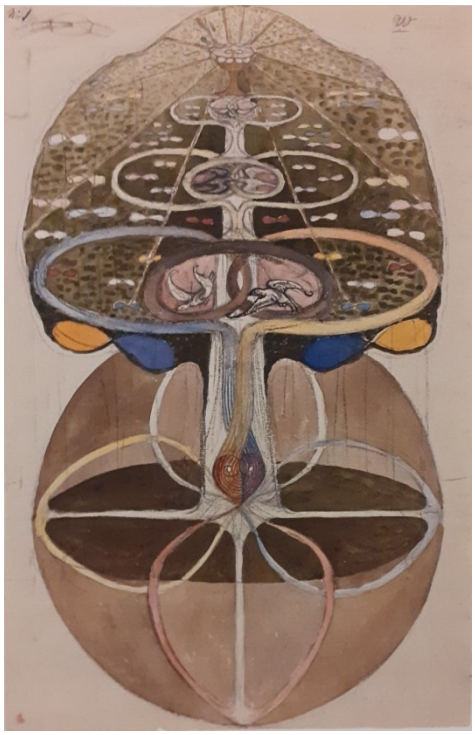


Fig.86: Hilma af Klint, *Kunskapens träd,* n.1, 1913
Aquarello, gouache, matita e colore su carta, cm 45,7x29,5

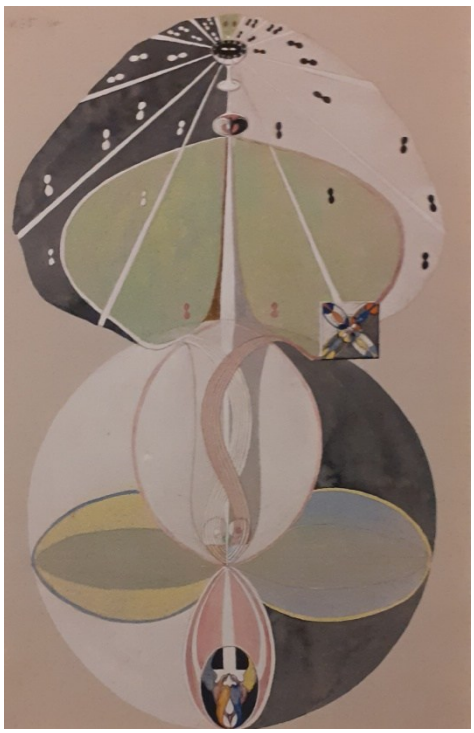


Fig.87: Hilma af Klint, *Kunskapens träd,* n.5, 1915
Aquarello, gouache, matita e colore su carta, cm 45,8x29,5

Fig.88: Ernst Haeckel, Illustrazione volume, *Kunstformen der Natur,* 1904

Fig.89: Hilma af Klint, *Svanen,* Gruppo IX, n.1, 1914-15,
Olio su tela, cm 150x150

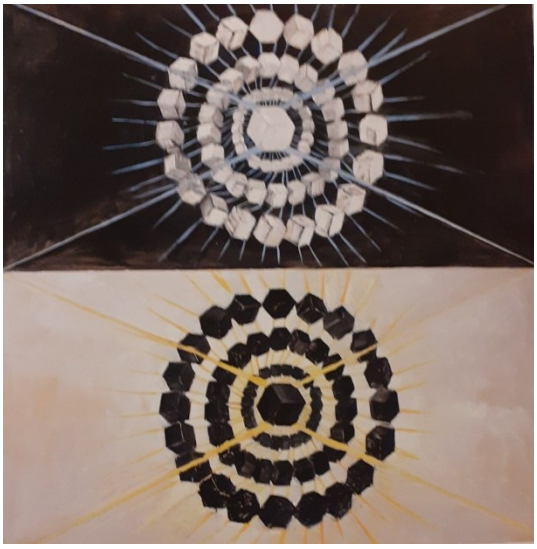


Fig.90: Hilma af Klint, *Svanen,* Gruppo IX, n.8, 1915.
Olio su tela, cm 152,5x149

Fig.91: Hilma af Klint, *Svanen,* Gruppo IX, n.12, 1915
Olio su tela, cm 151,5x151

Fig,92: Hilma af Klint, *Svanen*, Gruppo IX, n.17, 1915
olio su tela, cm 150,5x151

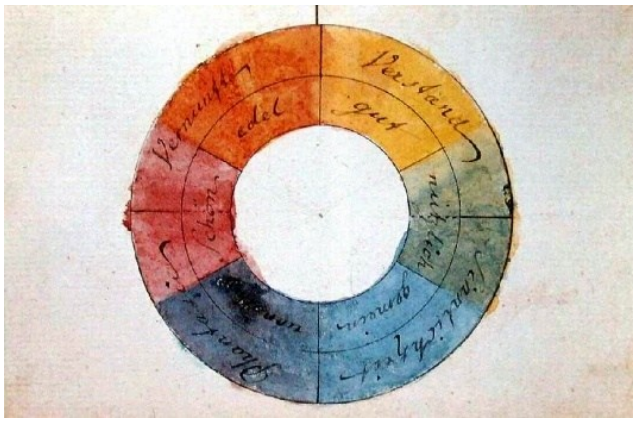


Fig.93: Wolfgang Goethe, cerchio dei colori, *La Teoria dei Colori,* 1810

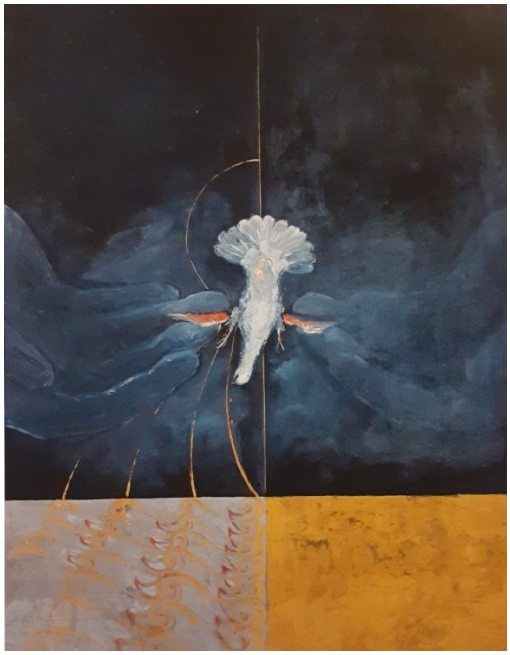


Fig.94: Hilma af Klint, *Duvan,* Gruppo IX, n.5, 1915
Olio su tela, cm 152,5x117,5

Fig.95: Hilma af Klint, *Duvan,* Gruppo IX, n.8, 1915
olio su tela, cm 154x127

Fig.96: Messale Miniatura (Codice della Biblioteca Casanatese, vergato in gotica libraria su due colonne Messale, ms. 1909. A c.250r all'interno di lettera istoriata "P")

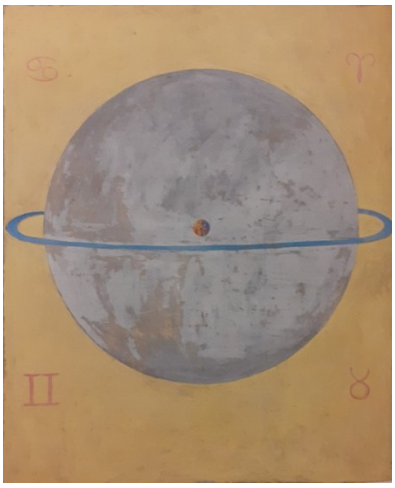


Fig.97: Hima af Klint, *Duvan*, Gruppo XI n.12, 1915, olio su tela, cm 157x129

Fig.98: particolare fig.56 con angeli al centro

Fig.99: Hilma a f Klint, *Duvan,* Gruppo IX, n.13. 1915, olio su tela, cm 155x130

Fig. 100: Hilma af Klint, *Duvan*, Gruppo IX, n.14, olio su tela cm 154X128,5

Fig.101: Giusto de' Menabuoi, *Creazione del Mondo,* (part. affresco), dalle *Storie del Vecchio e Nuovo Testamento* 1375-76, Battistero Duomo di Padova

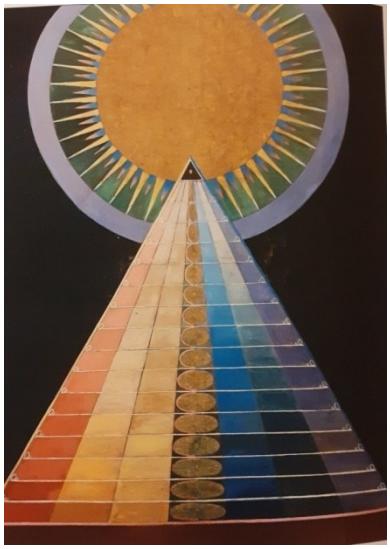
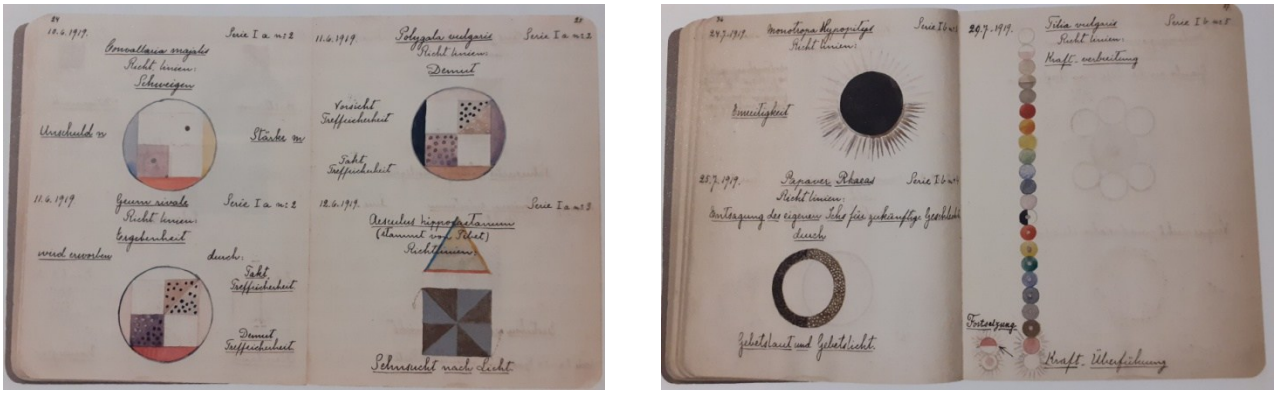


Fig.102: Hilma af Klint, *Altarbild,* Gruppo X, n.1, 1915, Olio e lamina di metallo su tela, cm 237,5x179,5

Fig.103: Hilma af Klint, *Altarbild*, Gruppo X, n.2, 1915, olio e lamina di metallo su tela, cm 238x179

Fig.104: Hilma af Klint, *Altarbild*, Gruppo X, n.3, 1915, olio e lamina di metallo su tela, cm 237,5x178,5

Fig.105: Piet Mondrian, *Evolution*, 1910, Kunstmuseum Den Haag, Aia, Paesi Bassi, olio su tela cm 178x85 a pannello.



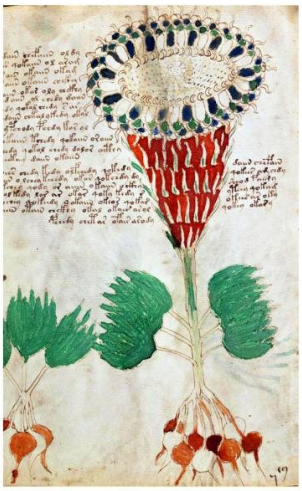
Figg.106-107: Hilma Af Klint, *Fiori, Muschi e Licheni*, 1919-20, quaderno pp. 24-25 e quaderno pp. 36-37, colore, acquerello e matita su carta, cm 21x34 aperto

Fig.108: Hilma af Klint, *Girasole,*
acquerello, matita, colori su carta, cm 50x27

Fig.109: Hilma a f Klint, *De Storna Figurmälningarna*,
n.1, 1907, olio su tela, cm 148x108

Fig.110: Hildegard von Bingen, *Liber Scivias,* 1150-75, miniatura con i sei giorni della creazione al centro del giardino dell'Eden, inchiostro e foglia d'oro

Fig.111: Hildegard von Bingen, *Liber divinorum operum,* 1163-1174, miniatura da manoscritto del XIII sec., rappresenta "Cosmo, Corpo e Anima", inchiostro e foglia d'oro



Figg.112-113: Pagine illustrate manoscritto Voynic, sec. XV, Beinecke Rare Book & Manuscript Library, Università di Yale, New Haven, Connecticat (USA)

Fig.114: Hilma af Klint, Disegni botanici, 1919 acquerello, matita, colore su carta, cm 50x27

Testamento Originale Hilma af Klint

T e s t a m e n t e .

Med upphävande av alla av mig förut gjorda testamentariska förordnanden förklarar jag härigenom följande bestämmelser innefatta min yttersta vilja och testamente.

A. Min brorson Kaptenen vid Kungl. Flottan Erik G:son af Klint skall med äganderätt erhålla

1) dels min ateljébyggnad, uppförd å Bona fideikommiss, Munsö socken,

2) dels tavlor, fotografier, anteckningar och litteratur, som äga samband med av mig utförda antroposofiska studier, nämligen

a) i ovannämnda ateljé å nedre botten befintliga, av mig utförda arbeten i olja och akvarell samt i övre våningen befintliga två figurserier i olja, vardera omfattande sju mindre skisser,

b) i Lund befintliga, av mig utförda målningar och nedskrivna anteckningar, förvarade i två kistor, likaledes av mig nedskrivna anteckningar uppställda å bokhyllorna i min bostad, fotografier och fotografiplåtar, all litteratur jag äger på tyska språket samt översättningar av tyska böcker ävensom ett nunnepoträtt,

3) och dels allt annat i atéljen befintligt lösöre; dock att fröken Hedvig af Klint, villa Klintegård, Djursholm, skall äga rätt att först därav utvälja och behålla vad hon önskar.

Skulle min nämnde brorson avlida före mig, tillfaller ovannämnda egendom i samma utsträckning min brorson Kaptenen i Kungl. Flottans reserv Börje G:son af Klint och, därest även han avlider före mig, Antroposofiska Sällskapet i Stockholm.

Det är min önskan, att vad som av ovannämnda lösegendom icke redan finnes i ateljén i Munsö skall föras dit och jämte det övriga där, sedan fröken Hedvig af Klint enligt ovan uttagit vad hon önskar, förvaras så länge det är möjligt, allt i den mån byggnad och lösegendom vid min död är i min ägo.

känna, denna dag vid fullt och sunt förstånd och av fri vilja förklarat ovanstående för henne upplästa testamente utgöra hennes yttersta vilja och testamente samt egenhändigt undertecknat detsamma, intygas av oss undertecknade, samtidigt närvarande och för ändamålet särskilt tillkallade vittnen.

Lund. d. 27/I 1941

A. V. Rosen
mus. lic. f.d. vårdskolare

Harry Gustafsson
Teol. stud.

Tillägg till mitt Testamente

De i Lund i portfölger förvarade akvareller från 1920–1942 sändas till Munsö ateliern. Antroposofisk litteratur på tyska språket skall skänkas till Universitetsbiblioteket i Lund. Översättningar av Antroposofisk litteratur erhåller Stads-biblioteket i Lund med undantag av vad mina brorsöner önska behålla. Nunneporträtten i Lund införlivas med Munsö samlingarna. Ved som skjutits om lösöre i Ateljebyggnaden och Fröken Kulvig af Klint rätt att utvälja därav uteslutes.
Mina båda andra brorsöner Kapternerna Böje och Viktor af Klint torde godkännas fullt bistå Kapten Erik af Klint att tillvarataga Ateljé arbetena och den som sist lever – om ej på annat sätt ordnats – överlämna det till Antroposofiska Sällskapet i Stockholm.
Fröken Ellen Rydbecks testamentariska tillgodohavanden skrykas.
Om min bortgång sker i Lund och edbegängelsen i Malmö torde urnans nedsättas på Munsö kyrkogård nära kyrkan.
Som testamentsexekutor förordnas Kapten Erik af Klint eller någon av hans bröder, Fröken Ellen Rydbeck utgår såsom hjälp.
Anskaffas vit kista i Lund torde begravningsentreprenörens N:o 5 Int. Petrikyrkogatan ombesörja alla bestyr och ersättas av dödsboet.

Lund den 28 Juni 1942

Hilma af Klint

Att Fröken Hilma af Klint vid full förmåga och av sig själv gjort förskriftet testamente tillägg, som hon egenhändigt undertecknat, intygas av oss på en gång närvarande, för ändamålet tillkallade vittnen.

Lund den 28 juni 1942.

Harry Gustafsson
teol. stud.

Augusta Hult
f. hälsogymnast,

Bevakning av testamentet av den 27 januari 1941.

§ 5 1945 den 22 januari ~~ingivas detta~~
~~testament till~~ av den 27 januari 1941 rådhusrätten i Lund för bevakning efter avlidna
målarinnan fröken Hilma af Klint

och meddelade rådhusrätten följande

BESLUT.

Den, som vill begagna sig av testamentet skall låta detsamma delgivas arvinge genom överlämnande av testamentshandlingen i bestyrkt avskrift. Vill arvinge göra gällande, att testamentet är ogilt enligt 5 kap. lagen om testamente, skall han därom föra klandertalan inom sex månader från delgivandet. Vill arvingen endast åberopa jämkning i testamentet för utfående av laglott, har han att inom samma tid anhängiggöra talan mot testamentstagaren eller eljest giva honom sitt anspråk tillkänna. Förgättes tid som nu är sagd, vare rätt till talan förlorad.

Lunds rådhus som ovan.

Lösen 5:-
Stämpel 1:-
Summa sex kronor.

In fidem
John Sandblad

Bevakning av tilläggstestamentet av den 28 juni 1942.

§ 5 1945 den 22 januari ~~ingivas detta~~
~~testamente till~~ tilläggstestamente av den 28 juni 1942 rådhusrätten i Lund för bevakning efter avlidna
målarinnan fröken Hilma af Klint

och meddelade rådhusrätten följande

BESLUT.

Den, som vill begagna sig av testamentet, skall låta detsamma delgivas arvinge genom överlämnande av testamentshandlingen i bestyrkt avskrift. Vill arvinge göra gällande, att testamentet är ogilt enligt 5 kap. lagen om testamente, skall han därom föra klandertalan inom sex månader från delgivandet. Vill arvingen endast åberopa jämkning i testamentet för utfående av laglott, har han att inom samma tid anhängiggöra talan mot testamentstagaren eller eljest giva honom sitt anspråk tillkänna. Förgättes tid som nu är sagd, vare rätt till talan förlorad.

Lunds rådhus som ovan.

Lösen 5:-
Stämpel 1:-
Sex kronor.

In fidem
John Sandblad

IV Bibliografia

- ABEL G.M., *Il manoscritto Voynich*, in "Storica National Geographic", 13 luglio 2025.
- ADLESPARRE S., *Staten och den svenska konstnärinnan/Esselde pseud*, in "Tidskrift för hemmet, tillegnad Nordens qvinnor", Nordsted & Söner, 1862.
- ALMQVIST K., BIRNBAUM D. (a cura di), *Hilma af Klint: Catalogue Raisonné,* Vol.4, *Parsifal and the Atom*, Stolpe Publishing, Stockholm 2021.
- ALMQVIST K., BIRNBAUM D. (a cura di), *Hilma af Klint: Catalogue Raisonné,* Vol.5, *Geometric Series and Other Works. 1917*-1920, Stolpe Publishing, Stockholm 2021.
- ALMQVIST K., BIRNBAUM D. (a cura di), *Hilma af Klint: Catalogue Raisonné Vol.7, The Painting for the Temple*, Stolpe Publishing, Stockholm 2022.
- ALMQVIST K., BIRNBAUM D. (a cura di), *Anna Cassel: The Saga of the Rose*, Stolpe Publishing, Stockholm 2023.
- AL-QAZWINI Z., *Le Meraviglie del creato e le stranezze degli esseri*, trad. Francesca Bellino, Mondadori, Milano 2008.
- BALLO G., *Origini dell'Astrattismo 1885/1919*, Ed. Electa, Milano 1980.
- BASHKOFF T. (a cura di), *Hilma af Klint: Painting for the Future*, catalogo della mostra (New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 2018), Guggenheim Museum Pubblication, New York 2018.
- BASHKOFF T. E AGIRRE L. (a cura di), *Hilma af Klint*, catalogo della mostra (Bilbao, Museo Guggenheim, 2024), La Fàbrica & FMGB Guggenheim Bilbao, Bilbao 2024.
- BATTISTINI M., *Simboli e Allegorie*, in STEFANO ZUFFI (a cura di), *Losapevi dell'arte*, (voll. 15-16), Ed. Electa, Milano 2004.

- BEAUCAMP E., *Flug durch den Åther."Okkultismus und Avantgarde":Die Frankfurter Schirn zeigt die Nachtseite der Moderne*, in "Frankfurter Allgemeine Zeitung", 22, giugno 1995.
- BEEKMAN L.G., *Outlines of Swedenborg's Cosmology,* Bryn Athyn, PA.:Accademy Book Room, 1907.
- BELTRAMI A., *Hilma af Klint e Piet Mondrian: vite parallele?*, in "Avvenire", 7 luglio 2023.
- BERTOGLIATTI S., *Sigfrido e l'Oro del Reno*, in "Spaziodi Magazine", Anno III, vol. II, n.6, Giugno 2007.
- BESANT A. AND LEADBEATER C.W., *Occult Chemistry: A Series of Clairvoyant Observations on the Chemical Elements*, Teosophical Publishing Society, London 1908; ed. Italiana KIRBY M.L. (a cura di), *Chimica occulta: osservazione degli elementi chimici mediante la chiaroveggenza*, Ed. «Gnosi», Torino 1921.
- BESANT A. E LEADBEATER C.W., *Le Forme-Pensiero*, Società Teosofica Italiana, Trieste 1991.
- BHATTCHARYA S., *The Victorian Occult Atom: Annie Besant and Clairvoyant Atomic Research*, in KARPENKO L. E CLAGGETT S. (a cura di), *Strange Science: Investigating the limits of knowledge in the Victorian Age*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2017.
- BINGEN I. , *Scivias, il nuovo cielo e la nuova terra,* CROCE G. (a cura di), Libreria Editrice Vaticana 2202.
- BIRMBAUM D., ENDERBY E. (a cura di), *Painting the Unsee*, in *Hilma af Klint: Painting the Unsee*, catalogo della mostra (Londra, Serpentine Galleries, 2016), Koenig Books, Londra 2016.
- BLAVATSKY H., *Isis Unveiled*. *A Master-key to the Mysteries of Ancient and Modern Science and Theology*, vol. II, New York 1877.
- BLAVATSKY H., *The Key to Theosophy,* Theosophical Univerty Press, Pasadena (California) 1975.

- BLAVATSKY H., *The Secret Doctrine: The Syntesis of Science, Religion, and Philosophy,* Theosophical Publishing Company, Londres 1888; Trad. it.: *La Dottrina Segreta: Sintesi di Scienza, Religione e Filosofia*, (8 voll.), Editrice Teosofica Italiana, Vicenza 2002.
- BONCOMPAGNI S., *Il mondo dei simboli, numeri, lettere e figure geometriche*, Ed. Mediterranee, Roma 2006.
- BRÜGEMANN D., *Alchemie ohne Labor.Aufschlüsselung des Kryptogramms in Rembrants Radierung "Sogenannter Faust"*, Jahrbuch der Berliner Museen 43, Berlin 2001.
- CERQUETTI G. (a cura di), *Bhagavata Purana l'essenza dell'antica filosofia indiana,* (trad. Parama Karuna Devi), OM Edizioni, Bologna 2011.
- CINTI D., *Dizionario Mitologico,* Sonzogno, Milano 1989.CLAIR J., *Marcel Duchamp et la fin de l'art*, Gallimard, Paris 2000.
- COLONNA F., *Hypnerotomachia Poliphili*, ARIANI M. E MINO G. (a cura di), Adelphi, Milano 2004.
- CROSLAND C.D.(CAMILLA DUFOUR CROSLAND), *Light in the Valley: My Esperiences in Spiritualism*, 1857. Kessinger Publishing, London, 2010.
- CUMONT F., *Les Mystères de Mithra*, Troisième édition, H. Lamertin Libraire-éditeur , Bruxelles 1913.
- D'AQUINO T., *L'Alchimia, ovvero trattato della pietra filosofale*, CORTESI P. (a cura di), Newton, Roma 1996.
- DELACROIX E., *Diario 1804-1863*, VITALI L. (a cura di), Einaudi, Torino 1954.
- DOLFINI D. (a cura di), *Snorri Sturluson: Edda*, Adelphi, Milano 1975.
- FACOS M., *A Controversy in Late Nineteenth Century Painting: Ernst Josephson's "The Water Sprite"*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte 56", n.1, 1993.

- FANT Å. (a cura di), *Okkultismus und Abstraktion. Die Malerin Hilma af Klint (1862-1944)*, catalogo della mostra (Vienna, Graphische Kunstsammlung Albertina, 1991), Vienna 1991.
- FANT Å. (a cura di), *Secret Pictures by Hilma af Klint*, in *Hilma af Klint hemliga bilder/Hilma af Klintin salaisia kuvia*, catalogo della mostra(Helsinki, Nordiskt Konstcentrum, 1988), Helsinky 1988.
- FANT Å., *The case of the Artist Hilma af Klint*, in TUCHMAN M. (a cura di), *The Spiritual in Art: Abstract Painting*, 1890-1985, catalogo della mostra (Los Angeles, County Museum of Art, 1986), Abbeville Press, New York 1986.
- FREIMARK H., *Das erotische Moment in den unbewussten Talentaüsserungen der sogenannten Medien*, in "Zentralblatt fürPsychoanalyse", 4, 1914.
- GOETHE J.W., *La Teoria dei Colori*, TRONCON R. (a cura di), Il Saggiatore, Milano 2014; prima ed. *Zur Farbenlehre*, Tubinga 1810.
- GORDON E. (a cura di), *Hilma af Klint. Tree of Knowledge*, catalogo della mostra (New York, David Zwirner Gallery, 2023), New York 2023.
- GROSS R., SCHNEIDER K.J., STEINBERG M.P. (a cura di), *Richard Wagner und das deutsche Gefühl,* catalogo della mostra (Berlin, Deutsche Historische Museum, 2022), Darmstadt: wbg Theiss, Berlin 2022.
- HAECKEL E., *Kunstformen der Natur,* BREIDBACH O.(a cura di), Prestel Verlag, München 2012.
- KANDINSKY V., *Dello Spirituale nell'arte,* trad. it. SOSIO L. (a cura di), Feltrinelli, Milano 2025; prima ed., *Über das Geistige in der Kunst: insbesondere in der Malerei; mit acht Tafeln und zehn Originalholzschnitten,* München: Piper, 1912.
- KANDINSKY V., *Über die Formfrage,* in "Der Blauer Reiter", herausgegeben von Wassily Kandinsky und Franz Marc, 2. Auflage, München ; Piper 1914.

- KARPENKO L. E CLAGGETT S. (a cura di), *Strange Science: Investigating the limits of knowledge in the Victorian Age*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2017.
- KELLAWAY K., *Hilma af Klint: A Painter Possessed*, in "The Guardian", 21 febbraio 2016.
- KRAMER H., *On "The Spiritual in Art" in Los Angeles*, The New Criterion 5, n.8, 1987.
- LAUTENSCHLAGER G., *Viriditas. Ein Begriff und seine Bedeutung, in Hildegard von Bingen Prophetin durch die Zeiten*, hrsg. E. Forster, Herder, Freiburg 1997.
- LINCOSE S. E STILO G., *L'esoterista che anticipò l'arte astratta*, in "Queryonline CICAP", 6 novembre 2024.
- LOMBROSO C., *Ricerche sui fenomeni ipnotici e spiritici*, GRAVES M. (a cura di), Intra, 2021.
- LUKACH J.M., *Hilla Rebay: In Search of the Spirit in Art*, George Braziller, New York 1983.
- MAZZEO M., *Lettere di Pietro*, (prima lettera), Ed. Paoline, Padova 2002.
- MORRISSON M.S., *Occult Chemistry and the Theosophical Aesthetics of the Subatomic World*, in "RACAR: Revue d'art Canadienne/Canadian Art Review", 34, 2009.
- MÜLLER-WESTERMANN I. AND WIDOFF J. (a cura di), *Hilma af Klint – A Pioneer af Abstraction*, catalogo della mostra (Ostfildern, Moderna Museet, 2013), Hatje Cantz, Ostfildern 2013.
- NIGRO COVRE J., *Astrattismo*, Federico Motta Editore, Milano 2002.
- ODRAHNSON T. E CAIRA G. (a cura di), *Trilogia Gotica*, Ed. Psiche 2, Torino 2021.
- ORAPOLLO, *I geroglifici*, RIGONI M.A. E ZANCO E.(a cura di), ed. Bur, Milano 2018.

- PEREIRA M. , *Ildegarda di Bingen. Maestra di sapienza nel suo tempo e oggi*, Ed. Gabrielli, Verona 2018.
- PLATONE, *Simposio*, COLLI G. (a cura di), Ed. Adelphi, Milano 1979.
- RACHEWILTZ B. (a cura di), *Il libro egizio degli inferi,* Ed. della Terra di Mezzo, Milano 2022.
- REALE G., *Per una nuova interpretazione di Platone,* XXI ed., *V&P* Università, Ed. Vita e Pensiero, Milano 2003.
- REBAY H. (a cura di), *The Beauty of Non-Objectivity*, nel secondo catalogo ampliato della mostra (New York, Solomon R.Guggenheim Museum, 1937), Bradford Press, New York 1937.
- REMARQUE E.M., *Im Westen nichts Neunes*, I ed., Berlin, Propyläen-Verlag, 1929. Ed. italiana: *All'ovest niente di nuovo*, (traduzione di Stefano Jacini riveduta da Wolfango della Croce), Vicenza, Neri Pozza, 2016.
- RINGBOM S., *Art in the Epoch of the Great Spiritual: Occult Elements in the early theory of abstract painting*, The Journal of Warburg and Courtauld institutes 29 1966.
- RINGBOM S., *The Sounding Cosmos: A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting*, with a new foreword by Daniel Birmbaum and Julia Voss, Stolpe Publishing, Stockholm 2022.
- SCARLETT R., *The Baroness, the Mogul, and the Forgotten History of the First Guggenheim Museum*, Midmarch Arts Press, New York 2003.
- SCHAUFFER S., *Marcel Duchamp, Interviews und Statements,* hrsg. Von Urlike Gauss, Graphischew Sammlung Staatsgallerie Stuttgard, Ostfildern-Ruit: Edition Cantz, 1992.
- SCHURÉ É., *L'Esoterisme Chretien,* Paris 1928.
- STEINER R., *Anthroposophical Leading Toughts*, Rudolf Steiner Press, London (1924) 1998.
- STEINER R., *Goethesche Weltanschaung und Goethes Kunstgesinnung*, Dornach 17 August 1919, in "Eurytmie. Die Offenbarung der sprechenden

Seele. Eine Fortbildung der Goetheschen Metamorphosenanschauung im Bereich der menschlichen Bewegung". Gesamtausgabe 277, Dornach, Rudolf Steiner Verlag, 1980.

- STEINER R., *L'essenza dei colori*, raccolta delle conferenze di Dornach, Editrice Antroposofica, Milano 2013.
- STEINER R., *La Iniziazione; come si consegue la conoscenza dei mondi superiori?*, (trad. it. Emmelina de Renzis), Laterza, Bari 1926.
- STEINER R., *Le opere scientifiche di Goethe*, Ed. Cerchio della Luna, Verona 2017.
- STEINER R., *Menschheitsentwickelung und Christus-Erkenntnis Theosophie und Rosenkreuzertum,* Vierzhen Vorträge, gehalten in Kassel vom 16 bis 29 Juni 1907, Gesamtausgabe 214, Dornach, Rudolf Steiner Vorlag, 1981.
- SWEDENBORG E., *Arcana Coelestia*, Legare Street Press, Milano 2022.
- SWEDENBORG E., *Om Darrningar,* DUNER D. (a cura di), Lund: Ellerström förlag, 2007.
- TANDIOLA G., *Le Meraviglie dell'India*, Ed. Archivio Guizo Izzi, Roma 1991.
- TAUT B., *Die Stadtkrone*, Diederichs Verlag, Jena 1919.
- VIRGILIO, *Le Metamorfosi*, BERNARDINI MARZOLLA P. (a cura di), Einaudi, Torino 2015.
- VOSS J., BIRNBAUM D. (a cura di), *Hilma af Klint und Wassily Kandinsky Träumen von der Zukunft*, catalogo della mostra (Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen 2024), S.Fischer, Frankfurt am Main 2024.
- VOSS J., *Die Menschheit in Erstaunen versetzen: Hilma af Klint*, Biographie, S.Fischer, Frankfurt am Main, 2020.
- VOSS J., *Hilma af Klint; A Biography*, University of Chicago Press, Chicago 2022.

V Sitografia

- https://www.eunews.it/2023/02/17/bozar-bruxelles-arte-svedese (ultimo accesso 20/09/2024)
- https://inasherahart.altervista.org/forme-e-colori-dellinvisibile-luniverso-astratto-di-hilma-af-klint/ (ultimo accesso 20/09/2024)
- https://www.finestresullarte.info/opere-e-artisti/come-nacque-l-arte-astratta-da-kandinskij-a-hilma-af-klimt (ultimo accesso 21/09/2024)
- https://www.ilgiornaledellarte.com/Mostre/Gli-svedesi-sono-anche-mistici-ed-esoterici (ultimo accesso 30/09/2024)
- https://hilmaafklint.se/ (ultimo accesso 10/01/2025)
- https://www.doppiozero.com/hilma-af-klint-unartista-da-scoprire (ultimo accesso 03/04/2025)
- https://en.wikipedia.org/wiki/Anna_Cassel (ultimo accesso 04/06/2025
- https://en.wikipedia.org/wiki/Cornelia_Cederberg (ultimo accesso 05/06/2025)
- https://it.wikipedia.org/wiki/Bertha_Valerius (ultimo accesso 15/06/2025)
- https://www.storicang.it/a/tycho-brahe-lastronomo-piu-eccentrico-della-storia_15337 (ultimo accesso 29/06/2025)
- https://www.storicang.it/a/hilma-af-klint-pioniera-dellarte-astratta-che-anticipo-kandinskij_17011 (ultimo accesso 04/07/2025) https://www.queryonline.it/2024/11/06/hilma-af-klint-lesoterista-che-anticipo-larte-astratta/ (ultimo accesso 23/07/2025)
- https://casanatense.cultura.gov.it/attivita/editoriali/smartworking-23-aprile-san-giorgio-e-il-drago-2 (ultimo accesso 09/08/2025)
- https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/feb/21/hilma-af-klint-occult-spiritualism-abstract-serpentine-gallery (ultimo accesso 15/08/2025)

- https://www.studioyogapsicologia.com/lo-yoga-e-lalbero-asvattha/ (ultimo accesso 17/08/2025)
- https://www.treccani.it/enciclopedia/antroposofia/ (ultimo accesso 27/08/2025)
- https://www.famigliafideus.com (ultimo accesso 02/09/2025)
- https://www.treccani.it/enciclopedia/emanuel-swedenborg/ (ultimo accesso 10/09/2025)
- https://ilquartore.wordpress.com/2020/02/01/la-teoria-dei-colori-di-goethe-quando-arte-e-scienza-si-incontrano-nelluomo/ (ultimo accesso 10/09/2025)
- https://www.famigliafideus.com/anna-mary-howitt-biopitt/ (ultimo accesso
- 17/09/2025)
- https://library.weschool.com/lezione/il-paradiso-perduto-milton-paradise-lost-letteratura-inglese-16221.html (ultimo accesso 17/09/2025)
- https://www.teosofica.org/it/societa-teosofica/origine-e-storia/biografia-di-helena-petrovna-blavatsky/,28 (ultimo accesso 18/09/2025)
- https://www.liminarivista.it/oltre-la-soglia/nietzsche-e-leterno-ritorno/ (ultimo accesso 22/09/2025)
- https://.rudolfsteiner.it (ultimo accesso 22/09/2025)
- https://www.liberaconoscenza.it (ultimo accesso 23/09/2025)
- https://www.pixartprinting.it/blog/disegni-ernest-haeckel (ultimo accesso 23/09/2025)
- https://arteintornoanoi.blogspot.com/2016/03/georges-seurat.html (ultimo accesso 29/09/2025)
- https://www.teosofica.org/it/materiale-di-studio/glossario/glossario/ (ultimo accesso 02/10/2025)
- https://www.treccani.it/enciclopedia/musica-e-spiritualita-femminile-ildegarda-di-bingen_(Storia-della-civilt%C3%A0-europea-a-cura-di-Umberto-Eco)/ (ultimo accesso 02/10/2025)

- https://www.centrostudilaruna.it/simbolouroboro.html (ultimo accesso 03/10/2025)
- https://www.reddit.com/r/hinduism/comments/nmrqkh/the_ashvatth_tree_mentioned_in_bhagavad_gita/?tl=it (ultimo accesso 07/10/2025)
- https://liberliber.it/le-opere-scientifiche-di-goethe-di-rudolf-steiner (ultimo accesso 08/10/2025)
- https://www.spaziodi.it/magazine/sigfridoel'orodelReno (ultimo accesso 10/10/2025)
- https://www.treccani.it/enciclopedia/ernst-heinrich-haeckel/ (ultimo accesso 10/10/2025)
- https://it.wikipedia.org/wiki/Esagramma (ultimo accesso 13/10/2025)
- https://www.logogenesi.it/esagono-esagramma-sigillo-di-salomone.html
- (ultimo accesso 13/10/2025)
- https://www.treccani.it/enciclopedia/canti-dell-edda/ (ultimo accesso 14/10/2025)
- https://www.latelanera.com/mostri-creature-leggendarie/creatura-leggendaria.asp?id=270 (ultimo accesso 20/10/2025)
- https://mitologiedelmondo.altervista.org/la-leggenda-di-thor-e-il-serpente-di-midgard/ (ultimo accesso 20/10/2025)
- https://fontistoriche.org/manoscritto-di-voynich/ (ultimo accesso 25/10/2025)
- https://www.storicang.it/a/il-codice-voynich-il-manoscritto-piu-strano-mondo_14696 (ultimo accesso 25/10/2025)
- https://artemagazine.it/klimt-medicina-lopera-perduta-ricostruita-digitalmente-allex-chiesa-del-carmine-di-piacenza/ (ultimo accesso 27/10/2025)
- https://www.fondazionesantamarianuova.it/la-storia-di-ildegarda-di-bingen/ (ultimo accesso 28/10/2025)
- https://www.analisidellopera.it/piet-mondrian-evoluzione/ (ultimo accesso 28/10/2025)