



Università  
Ca'Foscari  
Venezia

Corso di Laurea Magistrale  
in Storia Delle Arti E Conservazione Dei Beni Artistici  
ordinamento Storia dell'arte contemporanea

Tesi di Laurea

**Hilma af Klint**

Madre invisibile dell'arte  
astratta

**Relatore**

Prof. ssa Silvia Burini

**Correlatore**

Prof. Matteo Bertelè

**Laureando**

Silvia Carminato

Matricola 871358

**Anno Accademico**

2023 / 2024



# Indice

<b>Introduzione</b> .....	3
<b>1. Contesto storico e culturale</b> .....	6
<b>2. Automatismi dell'arte mediatica</b> .....	13
<b>2.1 Disegni automatici</b> .....	15
<b>2.2 De Fem</b> .....	19
<b>3. I dipinti per il tempo</b> .....	30
<b>3.1 Dualismo dell'essere</b> .....	35
<b>3.2 L'impatto di rudolf Steiner</b> .....	41
<b>3.2.1 La valigia-museo</b> .....	49
<b>4. Arte come eredità</b> .....	108
<b>5. Legami e analogie con il mondo dell'arte astratta</b> .....	123
<b>5.1 Why have there been no great women artists?</b> .....	130
<b>Conclusioni</b> .....	140
<b>Indice delle immagini</b> .....	143
<b>Bibliografia</b> .....	149
<b>Sitografia</b> .....	155



# Introduzione

In questo elaborato andrò ad approfondire la vita e le vicende artistiche di Hilma af Klint (1862-1944), artista svedese riscoperta dal mondo dell'arte solamente grazie alla mostra *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985* tenutasi al County Museum di Los Angeles, che la pone tra i padri fondatori dell'arte astratta. Con loro condivide il profondo interesse per il pensiero spirituale diffuso dalla Società Teosofica e dagli scritti della sua fondatrice, Helena Petrovna Blavatsky, così come da Rudolf Steiner e la Società Antroposofia da lui creata. Af Klint è in perenne contatto con entità spirituali ultraterrene che usano il suo corpo come mezzo attraverso il quale si esprimono, fondendo il quotidiano con lo spirituale e cercando di rendere visibile una realtà invisibile. La difficoltà di ricezione del repertorio artistico di af Klint è dovuta in gran parte alla sua volontà di tenere nascoste le opere per almeno vent'anni dopo la sua morte, causandone la riscoperta solo quando la storia dell'arte di primo Novecento era ormai stata scritta, escludendola. L'artista era convinta che i contemporanei non fossero pronti a comprendere ciò da lei creato e si appresta a realizzare e documentare minuziosamente ogni elemento utile alle generazioni future. Grazie alla *Stiftelsen Hilma af Klints Verk*, la fondazione creata dal nipote in cui sono raccolti i circa 1300 dipinti, 124 taccuini e più di 26.000 pagine scritte nel corso della sua intensa vita, siamo in grado di ripercorrere i momenti cruciali per comprendere come un'artista isolata dal centro nevralgico dell'Europa che stava sperimentando l'astrazione abbia potuto anticipare gli artisti che ne sono protagonisti.

A catturare la mia attenzione sono state le grandi opere realizzate dall'artista, dieci tele che dovevano essere il fulcro di una serie di dipinti ospitati in un museo spiraliforme da lei progettato, un tempio dell'arte. Le forme embrionali galleggiano sulla superficie di colori delicati e vivaci che convivono tra loro creando un'armonia. Documentandomi ulteriormente ho fatto la conoscenza della sua storia, di come sia stata resa invisibile in un mondo che sembrava aver compreso più di molti altri e che ha cercato di mostrare al mondo tramite i suoi lavori. Ho trovato interessante come, senza sorpresa, sia una delle numerose donne artiste ad essere accantonate dalla storia dell'arte e dalla società in favore di una controparte maschile, così come ampiamente illustrato nel saggio di Linda Nochlin, *Why have there been no great*

*women artists?*. Il mio obiettivo è stato, dunque, ripercorrere le sue vicende biografiche e le sue credenze, analizzando ciò che si nasconde dietro alle forme e ai colori che caratterizzano le sue opere nel tentativo di riscattarla.

Vista la scarsità di fonti certe e approfondite sul suo personaggio, per approfondire le mie ricerche ho utilizzato nella quasi totalità testi e articoli online in lingua inglese. In particolare, mi sono affidata alla sua biografia scritta da Julia Voss, che ha studiato approfonditamente e tradotto dallo svedese l'intero resoconto dei taccuini annotati da af Klint.

L'elaborato parte dal contesto storico e culturale in cui af Klint è immersa, il periodo tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento in cui le innovazioni tecnologiche, seguite dalla Guerra, portano la popolazione a perdere le certezze che il positivismo aveva fino a quel momento dato. Le nuove scoperte scientifiche, sia nel campo della fisica che in quello della psicologia, aprono dei mondi che prima non si pensavano possibili e che permettono di vedere oltre la realtà sensibile.

Il secondo capitolo è dedicato all'approfondimento delle pratiche medianiche utilizzate per scrutare al di là del mondo sensibile, comunicando con entità ultraterrene che utilizzano il corpo di artiste sensitive per trasmettere informazioni tramite disegni automatici realizzati durante sedute spiritiche. È in questo contesto che si vanno a creare diverse cerchie spirituali che creano questo tipo di messaggi in maniera collettiva, in particolare il gruppo *De Fem* – le cinque – di cui af Klint fa parte.

Il terzo capitolo è incentrato sul suo repertorio artistico. È nel 1906 che l'artista riceve un messaggio personale dagli spiriti con cui è in contatto, i quali le comunicano di iniziare a dipingere poiché a lei spetta il compito di realizzare un tempio in cui custodire le opere da trasmettere ai posteri, e sono 193 i *Dipinti per il Tempio* che realizza per una decina d'anni. Su queste tele si fonde una fitta simbologia formata da forme, colori, simboli nuovi e antichi che vogliono dimostrare come l'evoluzione – umana e spirituale – sia alla base di tutto, intrinseco alla quale è il concetto di dualismo dell'essere, in cui i principi opposti si attraggono per esistere. Fondamentale per la creazione di queste opere è l'impatto che le parole di Rudolf Steiner hanno su af Klint, la quale si iscrive alle Società Teosofica e Antroposofica ed è convinta che i suoi lavori siano la diretta rappresentazione dei principi da lui illustrati; per dimostrarlo crea una sorta di valigia-museo composta da album contenenti precise miniature ad acquerello di tutte le sue serie

di opere, così da poter viaggiare portando con sé il suo personale allestimento.

Il quarto capitolo è dedicato all'eredità spirituale e artistica che af Klint desidera lasciare alle generazioni future. Contrariamente a quanto pensato fino a poco tempo fa, af Klint partecipa ad alcune mostre durante la sua vita, in cui espone sia le sue opere classiche più apprezzate dal fruitore medio che quelle spirituali. I suoi lavori, tuttavia, non ricevono l'accettazione sperata e comprende che i suoi contemporanei non sono ancora pronti per la sua arte rivoluzionaria, preparandosi per tramandarla ad un futuro in cui potrà essere compresa.

Nell'ultimo capitolo affronto le relazioni e i legami che si possono rintracciare con gli altri artisti protagonisti dell'arte astratta, Wassily Kandinsky, Piet Mondrian, Kazimir Malevich e František Kupka, dei quali non ha mai fatto la conoscenza ma con cui ha dei legami e delle affinità. È solamente tramite le mostre realizzate dopola sua morte che la sua storia viene approfondita e il suo nome comincia a comparire tra quelli dei principali protagonisti, portandola al loro pari. Sembra, dalle date riscontrate nelle sue opere e tra i suoi appunti, essere stata lei a realizzare le prime opere astratte nel 1906. Per concludere analizzo da un punto di vista sociale il ruolo delle artiste donne e il modo in cui per loro è stato istituzionalmente difficoltoso ottenere lo stesso trattamento riservato alla controparte maschile.

# 1. Contesto storico e culturale

Tra fine Ottocento e inizio Novecento l'Europa viene investita da un'ondata di cambiamenti che portano conseguenze anche sul piano culturale e si riflettono in ambito artistico. In questo periodo emergono i risvolti negativi della modernità e delle innovazioni di inizio secolo culminate nella Seconda Rivoluzione Industriale che non migliorano, però, le condizioni di vita ma risultano in una fuga concreta e idealizzata dalla realtà per rifugiarsi in un altrove più promettente e accogliente: ad un allontanamento dai centri nevralgici dominati da fabbriche, sovrappopolazione e inquinamento – a cui, successivamente, segue una fuga dai luoghi in cui incombe la guerra – si affianca un'evasione mentale dalla realtà che produce tante sofferenze, alla ricerca di un rifugio idilliaco ritrovabile nell'ambito artistico.<sup>1</sup>

Importanti scoperte scientifiche nell'ambito della fisica intaccano le certezze del Positivismo e danno spazio ad una rinnovata considerazione della realtà tangibile, ora conosciuta come formata dall'unione di minuscole unità atomiche, accompagnata da studi di approfondimento sull'elettromagnetismo, sull'elettricità e sullo spettro visibile della luce. Con la teoria dei quanti di Planck e la teoria della relatività di Einstein i concetti di spazio e tempo assumono un carattere relativo al soggetto che fa esperienza e la realtà invisibile viene indagata anche attraverso l'utilizzo dei raggi x, scoperta che contribuisce a scuotere la concezione della realtà sperimentabile attraverso la diretta percezione a favore di una ben meno evidente che contribuisce alla riflessione in atto riguardante l'interiorità e la vera essenza delle cose.<sup>2</sup>

Il progresso tecnologico comporta novità anche sul piano bellico e nel Novecento si arriva ad affrontare un nuovo tipo di conflitto, passando da una violenza calda e impetuosa che contrappone due fazioni di soldati che si scontrano faccia a faccia ad una fredda e calcolata, un prodotto burocratico che genera una violenza tecnologica in cui non si vede più la civiltà opporsi alle barbarie ma è la civiltà stessa che le produce. I rapporti

---

<sup>1</sup> Pavellas, R. (2019), *The "Spirituality" that Influenced my Grandmother near the turn of the 20th Century*, pavellas.com, <<https://pavellas.com/2019/12/22/the-spirituality-that-influenced-my-grandmother-near-the-turn-of-the-20th-century/>>. (Ultima consultazione 08/12/2024)

<sup>2</sup> Porrini, M. G., *Sfondo storico di Fine Ottocento*, mikyart.com, <<https://www.mikyart.com/arte-2/pag-4/sfondo-storico-di-fine-ottocento/>>. (Ultima consultazione 10/12/2023)

tra gli individui e le nazioni si congelano, si vive nel costante terrore del conflitto in uno stato di incombente minaccia e permanente sospetto.<sup>3</sup>

La guerra perde il suo carattere eroico che la caratterizza e si limita ad essere percepita come un mero coinvolgimento di masse anonime di soldati e civili che sfocia in uno scontro che mira all'annientamento dell'alterità e porta ad una conseguente perdita dell'individualità. Questa anonimata riflette la medesima condizione sperimentata dalle grandi masse cittadine ora presenti nelle città che si stanno espandendo e mutando sempre più alla rincorsa del benessere. La meccanizzazione e l'avanzamento tecnologico hanno preso il sopravvento, le nazioni gareggiano in un'espansione imperialistica a cui è affiancata un'instabilità sociale accompagnata da crisi economiche e demografiche; l'ambiente è più inquinato e le condizioni di lavoro e i turni che il cittadino è costretto a subire portano all'alienazione e alla spersonalizzazione in un'esistenza dominata dalle macchine e allontanata dalla natura che comporta anche un disagio diffuso all'interno della società, il quale viene raccontato da artisti e intellettuali.<sup>4</sup>

Prevale la filosofia di pensatori quali Friedrich Nietzsche, Henri Bergson e Jean-Paul Sartre, le cui considerazioni riflettono i turbamenti dell'uomo contemporaneo che, di fronte al venir meno di valori universali all'interno della propria esistenza, avverte un senso di sgomento nei confronti di questa. È un'esistenza che vive ma della quale sta ancora cercando il senso e l'essenza, in un inarrestabile scorrere del tempo che è anche manifestazione dell'interiorità dell'individuo.<sup>5</sup>

A correnti di pensiero come il Positivismo scientifico e il Naturalismo si oppone il Decadentismo, che nasce in reazione alla crisi delle precedenti e investe letteratura e poesia. Porta con sé una sfiducia nei confronti della razionalità e della ragione che avevano contraddistinto il progresso scientifico e tecnologico, la cui concezione oggettiva dell'universo e dei precetti unitari su cui le precedenti correnti si basavano viene messa in crisi dalle stesse scoperte: i raggi x, la scoperta dell'atomo e teorie come quella della relatività e quella dei quanti provano l'esistenza di una strato della realtà non

---

<sup>3</sup> Levis Sullam, S., *I fantasmi del fascismo: le metamorfosi degli intellettuali italiani nel Dopoguerra*, Feltrinelli Editore, Milano, 2021.

<sup>4</sup> Ibidem.

<sup>5</sup> Porrini, M. G., *Sfondo storico di Fine Ottocento*, mikyart.com, <<https://www.mikyart.com/arte-2/pag-4/sfondo-storico-di-fine-ottocento/>>. (Ultima consultazione 10/12/2023)

percepibile ad occhio nudo e spianano la strada a riflessioni riguardanti una concezione più soggettiva e spirituale della tangibilità.

Le scienze vengono, per questo motivo, considerate inadatte a comprendere in maniera totale il reale a causa della stratificazione di quest'ultimo, ponendo nelle mani della poesia stessa e dei decadenti il ruolo di unici detentori di una sensibilità tale per indagare a fondo la realtà interiore e coglierne il vero significato. Le tematiche trattate esplorano la profondità dell'animo umano attraverso un nuovo linguaggio, prestando particolare attenzione all'interiorità intima e soggettiva, soffermandosi su concetti come l'intuizione e l'io.<sup>6</sup>

Questi elementi della psiche umana sono approfonditi attraverso gli studi portati avanti dalla psicologia, in particolare da Sigmund Freud e la creazione della psicanalisi allo scoccare del XX secolo. La scoperta dell'inconscio e di un mondo interiore che risponde a impulsi non governati dalla consapevolezza ma che rimane nascosto e si rivela solo in particolari circostanze, come nel caso del sogno, è uno dei temi che vengono sfruttati molto sia nell'ambito letterario che in quello artistico, evidenziando la particolarità di nascondere una logica simbolica al di sotto di quella razionale visibile a chiunque.<sup>7</sup>

Accanto alle novità in campo psicologico e psicoanalitico si trovano il pensiero di Max Weber, che studia l'agire sociale tenendo conto del significato che gli altri soggetti che compongono una società attribuiscono alle azioni di ogni individuo, e la teoria del linguaggio di Ludwig Wittgenstein, che analizza come i limiti posti da questo diano vita a delle restrizioni anche nel mondo di chi lo utilizza. Insieme, queste categorie di studio sottolineano l'elemento di relatività che caratterizza la conoscenza della realtà ma anche del mondo interiore.<sup>8</sup>

È sempre più evidente la consapevolezza che la realtà si estenda molto oltre il visibile e trascenda ciò che è sperimentabile unicamente attraverso i sensi e comprovabile in modo razionale, oltre alla realizzazione del fatto che è possibile osservarne solo un frammento. Alla cultura di massa che domina le scene in modo crescente si vede opporsi di una sorta di individualismo, inteso come ripiegamento sui sentimenti e riflessioni sulle sensazioni prodotte dal proprio io. Il sentimento di angoscia e di mancata sensibilità

---

<sup>6</sup> Jung, C. G., *Gli archetipi e l'inconscio collettivo*, Boringhieri, Torino, 1988.

<sup>7</sup> Freud, S., *Psicoanalisi – Esposizione divulgativa in 5 conferenze*, Newton Compton Editore, Roma, 1976.

<sup>8</sup> Cavallo, M., Salis, I., *Psicologia e psicoanalisi dell'arte* in "Artiterapie", n. 3-4, 2000.

dovuti ai notevoli cambiamenti socioculturali e tecnologici portano ad un abbandono sempre maggiore della vicinanza con la realtà delle cose e della sua rappresentazione letterale attraverso il realismo, a favore di una fuga verso l'approfondimento di aspetti più soggettivi e introspettivi, un modo per rifugiarsi nell'interiorità della propria persona allo scopo di avvicinarsi maggiormente con il proprio sentire e la parte più irrazionale del sé.<sup>9</sup>

Questa transizione è accompagnata da un uso accentuato di simboli che in ambito artistico viene accolto come un invito a rivolgersi agli aspetti più spirituali e reconditi della realtà e, anziché ritrarla nella sua effettività oggettiva, analizzarla dal punto di vista dell'esperienza soggettiva, espandendo la ricerca a tutto ciò che rientra nelle sfere oniriche, fantastiche, degli stati irrazionali della coscienza e collegandosi anche agli studi freudiani, rivendicando la centralità del singolo creatore e della sua individualità.<sup>10</sup>

Accanto all'utilizzo di simbolismo si sviluppano una serie di correnti di pensiero – anche sul piano religioso e filosofico – legate ad occultismo e spiritualismo, che rivalutano la componente trascendente che il Positivismo aveva ignorato, ovvero l'io. Queste nuove riflessioni fondano i loro principi sulla consapevolezza che il sapere scientifico e i suoi strumenti conoscitivi non possono essere in grado di catturare la complessità della realtà umana poiché essa è così stratificata e costituita da fenomeni talmente diversificati che ne impediscono una catalogazione unitaria. Attraverso queste pratiche più anticonformiste si è in grado di accedere ad un nucleo segreto, una verità che trascende l'apparenza esteriore visibile a chiunque, alla quale possono avere accesso solo specifici adepti che credono nel potere di queste scienze spirituali che investigano i mondi che sopravanzano la realtà oggettiva.<sup>11</sup>

All'interno del contesto esoterico europeo, due delle figure principali convinte del valore spirituale intrinseco all'uomo sono Helena Petrovna Blavatsky, veggente russa fondatrice della Società Teosofica tesa a ritracciare i retroscena spirituali dell'evoluzione con lo scopo di diffondere dei ritrovati valori universali, e Rudolf Steiner<sup>12</sup>, precedente membro della stessa e poi fondatore della Società Antropologica impegnata nell'indagine che:

---

<sup>9</sup> Ibidem.

<sup>10</sup> Bora, G., Fiaccadori, G., Negri, A., *I luoghi dell'arte. Dal Postimpressionismo a oggi*, Mondadori, Milano, 2014.

<sup>11</sup> Ibidem.

<sup>12</sup> Wilson, C. *Rudolf Steiner*, Longanesi, Milano, 1986.

Per mezzo dell'immaginazione, dell'ispirazione e dell'intuizione, la conoscenza soprasensibile si eleva gradatamente fino a quelle regioni del mondo spirituale, in cui le divengono accessibili le entità, che prendono parte all'evoluzione del mondo e dell'umanità in tal modo le diviene anche possibile di seguire l'evoluzione dell'uomo fra la morte e una nuova nascita in guisa da comprenderla<sup>13</sup>.

Non lontano dalla città di Dornach, dove Steiner erige la sede della Società Antroposofica, il Goetheanum, una comunità si stabilisce ad Ascona fondando la colonia di Monte Verità. Composta da un gruppo di borghesi che cerca di fuggire dai condizionamenti della società e attuare una *lebensreform*, una riforma della vita, si impegna a vivere una vita semplice, a contatto con la natura e con un regime alimentare vegetariano.<sup>14</sup> Analogamente ai principi antroposofici, la comunità cristiano-comunista si basa sui concetti di escapismo anti-urbano, parità dei sessi e l'adozione di medicina naturale che possa curare corpo e spirito. In questo ambito l'apporto di Steiner è fondamentale, in quanto creatore, con l'aiuto della ballerina Lory Maier-Smits e della moglie Marie Steiner von Sivers, dell'euritmia, un'arte del movimento basata sui principi antroposofici, che secondo il fondatore sono in grado di portare maggiore profondità e vitalità all'interno dell'arte.<sup>15</sup> Tali danze, che vengono praticate indossando dei drappi colorati che accentuano le fluidità del corpo, fanno parte dell'euritmia artistica che diventerà più avanti una tecnica terapeutica utilizzata come medicina alternativa.

Le visioni di queste personalità si diffondono presto in tutt'Europa, influenzando anche i paesi nordici. In questa tesi, verrà approfondito in particolare la realtà svedese.

A conferma della credenza che lo studio e la comprensione dell'intima realtà all'interno dell'uomo non fosse raggiungibile da chiunque, questi gruppi vengono tenuti segreti e regolati da partecipazioni limitate e attentamente selezionate, i ritrovi fatti passare per associazioni letterarie e le sedute svolte in abitazioni private, in quanto la Chiesa non ritiene possibile riuscire a parlare con le anime dei defunti<sup>16</sup> ed è ritenuto inopportuno

---

<sup>13</sup> Steiner, R. *La scienza occulta nelle sue linee generali*, Laterza, Bari, 1947, p. 192.

<sup>14</sup> Capaldo, M., *Il Monte Verità ad Ascona*, Rocaille.it, <<https://www.rocaille.it/il-monte-verita-ad-ascona/>>. (Ultima consultazione 10/06/2024)

<sup>15</sup> De Vita, L. (2007), *Monte Verità, la montagna dell'utopia*, ScenaIllustrata.com, <[https://www.scenaillustrata.com/public/spip.php?page=antepriamastampa&id\\_article=369](https://www.scenaillustrata.com/public/spip.php?page=antepriamastampa&id_article=369)>.

<sup>16</sup> Voss, J., *Hilma Af Klint, a Biography*, University of Chicago Press, Chicago, 2022, pp. 36-37

che scienziati e uomini di cultura possano associarsi con lo spiritualismo<sup>17</sup>, il quale è considerato essere la religione dello spirito, di conseguenza quella che supera tutte le altre in quanto capace di conoscere la realtà nella sua completezza.<sup>18</sup>

L'interesse per la pratica spiritualista avverte un notevole aumento dalla fine degli anni '70 dell'Ottocento, quando l'influenza del resto d'Europa approda in territorio svedese attraverso un medium britannico, dopo la cui visita anche la stampa riporta sempre più frequentemente le occasioni in cui vengono tenute sedute spiritiche.<sup>19</sup> Nonostante la Svezia venga percepita come uno tra i paesi più secolarizzati all'interno del contesto occidentale, trovano terreno fertile pratiche magiche e occulte che affondano le radici in tradizioni risalenti a secoli precedenti quali alchimia e magia, astrologia e massoneria, e che vengono enfatizzate alla fine del secolo grazie alla fondazione delle società teosofiche e spiritualiste<sup>20</sup>. Molte organizzazioni vengono create e sciolte in questo periodo e contano tra i propri membri anche intellettuali e artisti, come nel caso della Edelweiss Society che vede tra i propri associati le artiste svedesi Bertha Valerius e Hilma af Klint<sup>21</sup>, della quale tratterò nei capitoli a seguire.

Anche nel nord Europa l'avanzamento della civiltà industrializzata marca il territorio. La città di Stoccolma non conta tanti abitanti quanti le grandi città europee ma è in costante

---

<sup>17</sup> Bogdan, H., Hammer, O., *Western esotericism in Scandinavia*, Brill, Leida, 2016, p.522.

<sup>18</sup> Ivi, p. 525.

<sup>19</sup> Nel 1879 il medium britannico William Eglinton visita Stoccolma e l'interesse per la materia si diffonde in maniera capillare anche grazie alla stampa. Nel 1890 Houldine Beamish fonda la Edelweiss Society; la medium inglese Madame d'Espérance, pseudonimo di Elisabeth Hope, giunge a Göteborg, luogo in cui vengono tenute le prime sedute svedesi a cui è possibile assistere al fenomeno della materializzazione – manifestazione ectoplasmatica di forme e figure –, che sanciscono l'inizio dell'esplorazione scientifica del fenomeno psichico in Svezia; nello stesso anno viene fondata la Società Svedese per la Ricerca Psichica (*Svenska Samfundet för psykisk forskning*). Nel 1891 viene pubblicata la prima edizione della rivista spiritualistica *Efteråt? (Dopo?)*, diffuso fino al 1922, il cui obiettivo è informare la parte di pubblico interessata alle questioni spiritualistiche del significato autentico di queste e di seguirne gli ulteriori sviluppi. Nel 1892 in Svezia viene pubblicata la traduzione svedese di *I Principi della Natura* del medium americano Andrew Jackson Davis; tre anni dopo viene diffuso un appello richiedente a tutti coloro che hanno avuto esperienze in campo psichico di contattare i ricercatori che avevano firmato il documento – tra i partecipanti compaiono anche docenti universitari di psicologia sperimentale e filosofia. Nel 1898 viene diffusa la prima edizione della rivista *Psyche*, che continuerà almeno fino al 1910. Nel 1900 l'Associazione Spiritualista comincia a svolgere le sue attività a Stoccolma, il cui fondatore, Anders August Alexanderson, pubblicava già due riviste in lingua svedese, *Lo Spiritualista Svedese (Svenska Spiritualisten)* ed *Enigma della Vita (Lifsgåtor)*, pubblicato fino al 1912. E ancora, viene fondata la *P.F.S. Allah-Gehbar*, società adibita allo studio del fenomeno psichico e nello stesso anno altre due associazioni spiritualiste vedono la loro origine nella città di Stoccolma, l'Associazione di A.E. Carlsson (*A.E. Carlssons förening*) e I Messaggeri del Circolo Spiritualista di Giovanni (*Spiritualistkretsen Johannes Budbärare*), fondata da Carl Söderling, che fino al 1948 sarà medium svedese esperto di trance più pubblicato, ivi, pp. 523-525.

<sup>20</sup> Bogdan, H., Hammer, O., *Western esotericism in Scandinavia*, cit.

<sup>21</sup> Ivi, p.523.

crescita e accoglie sempre più lavoratori che abbandonano le campagne per cercare un impiego all'interno delle fabbriche. Nelle zone a nord è evidente il lato negativo dell'industrializzazione: il freddo causa una grande crisi agricola che rende il cibo poco reperibile e porta ad un suo conseguente aumento di prezzo, portando le persone a morire di fame, come documentato dai giornali dell'epoca<sup>22</sup>.

Come descritto dalla scrittrice femminista inglese Mary Wollstonecraft<sup>23</sup> durante uno dei suoi viaggi in Svezia alla fine del Settecento, il Paese è certamente tra i peggiori in quanto a trattamento delle donne. Wollstonecraft osserva il modo in cui queste vengono continuamente oppresse dagli uomini e le drammatiche differenze di classe, mettendo in evidenza come il concetto di parità di genere sia ancora lontano.

Diverse figure colte dell'ambito medico-scientifico sottoscrivono una campagna di dissuasione nei confronti delle donne che cercano di espandere il proprio ruolo all'interno della società, enfatizzando come avere un lavoro o approfondire le proprie conoscenze nelle scienze o in altre discipline tipicamente maschili possa porle in competizione con gli uomini e, conseguentemente, nuocere alla salute della donna. Allo stesso modo è vista l'emancipazione femminile, che incoraggia le donne a lavorare e studiare e pone al centro dell'obiettivo in particolare quelle istruite ma ancora nubili.<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> Voss, J., *Hilma Af Klint, a Biography*, cit., pp.18-19.

<sup>23</sup> Ivi, p. 88.

<sup>24</sup> Bogdan, H., Hammer, O., *Western esotericism in Scandinavia*, cit.

## 2. Automatismi dell'arte mediatica

Con l'avvento della rivoluzione industriale e lo smantellamento di principi validi fino ad allora, molte persone, soprattutto artisti e intellettuali, si lasciano alle spalle la realtà e volgono lo sguardo a movimenti spirituali che esplorano l'interiorità. Attraverso pratiche come sedute spiritiche, meditazione e ipnosi sono in grado di creare un contatto con mondi ultraterreni e con la sfera interiore del sé. Queste nuove realtà vengono rappresentate attraverso un immaginario astratto ricco di simboli, tramite i quali si è in grado di raffigurare un lato invisibile dell'esperienza. Con arte medianica si fa riferimento ad un fenomeno psichico durante il quale una persona sembra venire posseduta da un'entità che, attraverso l'utilizzo del corpo di questo come medium, guida il processo di creazione di un prodotto artistico.<sup>25</sup> A svolgere al meglio questo compito sembrano essere le donne, le quali, spesso escluse dai campi della ricerca tradizionale in cui l'uomo è favorito, sfruttano la loro spiccata sensibilità per comunicare con l'aldilà e avere successo in un campo in cui detengono il primato. I movimenti occulti sono molto critici nei confronti della società materialista e una tra le donne che dedicano la loro vita a creare nuovi percorsi designati a creare dei legami più profondi, anche attraverso l'arte, è Hilma af Klint.<sup>26</sup>

È il 1879 quando una giovanissima af Klint partecipa alla sua prima seduta spiritica all'interno della cerchia artistica capeggiata da Bertha Valerius, rinomata fotografa svedese – una delle prime donne a svolgere tale professione in modo indipendente – che vanta nella sua clientela membri dell'aristocrazia e della casa reale.<sup>27</sup> La vicinanza della ragazza con questo tipo di gruppi è abituale, considerata la sua frequentazione delle lezioni di pittura alla Tekniska Skolan in preparazione all'ammissione all'Accademia di Belle Arti di Stoccolma<sup>28</sup>; il taccuino che la medium le regala in ricordo dell'esperienza e che riporta con esattezza chi siano i partecipanti e cosa abbiano comunicato gli spiriti rimane l'unico conservato da lei durante questo periodo della sua vita ed è, quindi,

---

<sup>25</sup> Galetta, G., *The 'Channeling' Phenomena in Art: Mediumship or Creative Dissociation?*, in "Psychology and Psychiatry education and educational research", vol. 1, 2014, (SGEM conference on Psychology and Psychiatry, Sociology and healthcare education), pp. 1-9, qui p. 1.

<sup>26</sup> Pavellas, R. (2019), *The "Spirituality" that Influenced my Grandmother near the turn of the 20th Century*, pavellas.com, <<https://pavellas.com/2019/12/22/the-spirituality-that-influenced-my-grandmother-near-the-turn-of-the-20th-century/>>. (Ultima consultazione 20/12/2024)

<sup>27</sup> Ivi, pp. 33-41.

<sup>28</sup> Ivi, p.33.

prezioso per comprendere come si sia approcciata a tali pratiche. È anche la prima volta in cui Valerius svolge il ruolo di mediatrice per voci provenienti dall'aldilà e gli spiriti che decidono di comunicare non sono tetri e spaventosi messaggeri di morte, bensì amichevoli portatori di notizie positive in riferimento alla vita nell'oltretomba.

Per permettere il proseguimento di questo tipo di incontri la riservatezza è fondamentale. La Chiesa luterana non approva la possibilità di ricevere messaggi dai defunti, tantomeno farlo con regolarità e trarne indicazioni per quelle che sarebbero state le azioni da intraprendere in futuro, dunque la partecipazione alle sedute è circoscritta a soggetti che sono in grado di ascoltare e ricevere tali informazioni. Il primo spirito che parla a Valerius critica proprio la chiusura della Chiesa rispetto alle altre tradizioni religiose, sottolineando come la Bibbia non sia da considerarsi l'unicotesto sacro e, se la resurrezione di Cristo è possibile, significa che un canale di comunicazione tra i vivi e i morti è aperto e possono riuscire a passare anche altre entità.<sup>29</sup>

Oltre a non ammettere l'esistenza di una via di comunicazione tra i vivi e i morti, la chiesa luterana confina le donne ad un ruolo secondario, considerando inadeguato che si avvicinino a questioni di fede e Dio, tantomeno alla metafisica, proibendo loro di frequentare corsi di teologia o di unirsi al clero e costringendole a mantenere la segretezza per quanto riguarda i loro incontri. Molte società spirituali sono rese pubbliche ma spesso la credibilità dei loro fondatori viene messa in discussione da intellettuali, con un particolare accanimento nei casi in cui le medium siano donne, le quali vengono fatte passare per truffatrici o bisognose di una visita psichiatrica.<sup>30</sup> Visioni e apparizioni erano, infatti, considerate come una caratteristica appartenente alle malattie mentali, gli stessi psichiatri erano molto scettici nei confronti del soprannaturale e sempre più strutture di cura vengono aperte in Svezia, ammettendo tra i propri pazienti un numero maggiore di donne rispetto agli uomini.<sup>31</sup>

Le artiste donne sono particolarmente prese di mira e ridicolizzate a causa dei loro approcci innovativi, tra cui creare arte comunicando con gli spiriti. È sempre più evidente la tendenza che gli spiriti hanno nella scelta della persona che funge loro da tramite e come questa ricada quasi esclusivamente su donne, le quali diventano le figure predilette

---

<sup>29</sup> Ivi, pp.35-36.

<sup>30</sup> Bogdan, H., Hammer, O., *Western esotericism in Scandinavia*, cit., pp. 523-530.

<sup>31</sup> Voss, J., *Hilma Af Klint, a Biography*, cit., p 88.

ad investire il ruolo centrale di medium, di padrona di casa che ospita la seduta e di eletta a trascrivere ciò che lo spirito comunica, allontanandosi dal modello culturale tradizionale che vede gli uomini posizionarsi al vertice della discussione per quanto riguarda questioni rilevanti, rilegando la donna ad un livello inferiore.

Nello stesso anno in cui Bertha Valerius riceve il primo messaggio dagli spiriti viene contattata da un'altra entità, che non ha a che fare con il passato o con il mondo dei morti. È una voce che comunica, sotto il nome di Charles, una missione per il futuro sotto forma di profezia. Si rivolge ai sacerdoti e alle sacerdotesse del mondo dell'arte e spiega loro che non necessitano di materiali per la realizzazione della loro vocazione ma sarà loro sufficiente attingere dall'aria intorno a sé. Per la creazione di un'opera geniale ciò che è strettamente essenziale è sviluppare una profonda forza di volontà. Dice loro di abbandonare e liberarsi di tutte le imperfezioni che caratterizzano gli artisti di questo mondo e le opere da loro realizzate poiché dipingere significa permettere alla luce che l'artista forma nel proprio spirito di dirisplendere. Conclude rendendo la sua spiegazione più vivida tramite un'analogia con la musica, paragonando tutto ciò che è stato realizzato dagli artisti fino ad ora al rumore degli insetti e la grande opera che dovrà essere creata ad una sinfonia suonata all'organo. Questa profezia lascia un'incognita all'interno del gruppo, ovvero chi tra tutti è il suonatore prediletto.<sup>32</sup>

## 2.1 Disegni automatici

Vent'anni prima della riunione tenuta da Bertha Valerius, in Inghilterra un'altra donna presiede alla sua prima seduta, accompagnata dalla madre. Utilizzando il proprio corpo come mezzo espressivo guidato dagli spiriti con cui riesce a mettersi in contatto, Georgiana Houghton inizia dapprima a scrivere una lettera dell'alfabeto per volta e in un paio d'anni è in grado di creare interi disegni (Fig. 1) nel ruolo di medium e ha riunito intorno a sé una cerchia di artisti – tra cui William Holman Hunt. Al contrario dei Preraffaelliti, i quali tendono a dare una maggiore enfasi alla visione estetica dell'opera e

---

<sup>32</sup> Lindén, G., *I Describe The Way And Meanwhile I Am Proceeding Along It: A Short Introduction On Method And Intention In Hilma Af Klint's Work From An Esoteric Perspective*, Rosengårdens Forlag, Holo, 1998.

a rappresentare le donne come figure angeliche e sognanti in una sorta di trance, Houghton si concentra sul messaggio profondo delle visioni, dando alla vita invisibile che si cela in queste una concretezza tramite acquerelli sempre più intricati, ricami di colore di una densità crescente eseguiti tramite sovrapposizioni di pennellate filamentose; altrettanto denso è il simbolismo che si cela tra le linee sinuose.<sup>33</sup> (Fig. 2-3)

Ogni lavoro è corredato da un testo scritto nel retro che riporta le parole esatte trasmesse dallo spirito che ha eseguito il dipinto attraverso le mani dell'artista, si tratta di descrizioni spesso molto enigmatiche, in alcuni casi presenti sotto forma di diagrammi sintetici.<sup>34</sup> È una tipologia di arte che non rappresenta i soggetti tipici dell'epoca, non mostra paesaggi o ritratti, è un'arte non figurativa, che in seguito viene definita astratta. Houghton descrive i suoi dipinti come allo stesso tempo reali e simbolici, misteriosi ma interpretabili. È consapevole che non ci sono paragoni possibili né con i suoi contemporanei, tantomeno con artisti del passato, e riconosce la necessità di sottoporsi ad anni di preparazione per essere in grado di raggiungere un'esecuzione capace di trasmettere un messaggio così elevato, poiché il dono di poter documentare l'invisibile va addestrato e richiede molta pazienza e duro lavoro.<sup>35</sup>

Alla mostra tenutasi nel 1871 al numero 39 di Bond Street a Londra i visitatori rimangono esterrefatti di fronte alle centinaia di opere esposte. Al contrario, chierici e artisti provano un senso di curiosità, gli uni per l'interesse suscitato dalle nuove verità che gli acquerelli si proponevano di offrire, gli altri per l'apprezzamento nei confronti della tecnica utilizzata.<sup>36</sup> Il pubblico medio, tuttavia, critica aspramente la mostra, non comprendendo le opere e giudicandole come cialtronerie senza senso, così come le recensioni pubblicate all'interno dei giornali. Soltanto una tra queste elogia la "brillantezza e armonia delle tonalità"<sup>37</sup> e successivamente la mostra viene citata da due autori: il primo, Sir Henry Yule, è un ingegnere e geografo che nota delle affinità tra gli acquerelli di Houghton e le apparizioni dei mistici appartenenti alla cultura buddista cinese; la seconda, Helena

---

<sup>33</sup> Ivi, pp.26-29.

<sup>34</sup> Oberter, R., *Esoteric Art Confronting the Public Eye: The Abstract Spirit Drawings of Georgiana Houghton*, in "Victorian Studies", vol. 48, n. 2, 2006 (*Papers and Responses from the Third Annual Conference of the North American Victorian Studies Association*), pp. 221-232, qui pp. 224-227.

<sup>35</sup> Voss, J., *Hilma Af Klint, a Biography*, cit., p. 31.

<sup>36</sup> Oberter, R., *Esoteric Art Confronting the Public Eye: The Abstract Spirit Drawings of Georgiana Houghton*, in "Victorian Studies", cit., p. 229.

<sup>37</sup> Voss, J., *Hilma Af Klint, a Biography*, cit., p. 30.

Petrovna Blavatsky, mistica russa fondatrice della Società Teosofica nel 1875<sup>38</sup> che richiama le osservazioni di Yule.

Qualche anno dopo, in risposta alle critiche negative mosse dai giornali nei suoi confronti, Houghton afferma che la maggioranza dei critici si accontenta di osservare un dipinto figurativo consapevole che ciò che stanno guardando è una riproduzione effettiva della realtà sensibile e si limita a giudicarlo con frasi fatte; tuttavia, di fronte alle sue opere sono rimasti sorpresi e perplessi, tanto da riuscire ad usare solamente termini dispregiativi per descrivere qualcosa a loro incomprensibile. Nonostante la ricezione di questo nuovo tipo di opere sia poco favorevole, niente può affievolire l'entusiasmo di questa generazione di artiste, le quali hanno compreso che l'incarico loro assegnato è di dipingere lo spirito, non la materia. Sono convinte che questa nuova tradizione di dipinti spirituali possano essere un'innovazione, sia dal punto di vista dell'arte stessa che oltre.

In Inghilterra altre due donne sono alle prese con i dipinti automatici. La medium Camilla Dufour Crosland collabora con la pittrice Anna Mary Howitt, entrambe spiritualiste e femministe che possiedono connessioni con la Svezia, creano illustrazioni astratte raffiguranti ellissi e cerchi colorati intrecciati a forme enigmatiche (Fig. 4-5). Crosland è convinta che le artiste donne siano particolarmente inclini alla ricezione di messaggi spirituali e che siano le tramite più adatte a rendere concreto il volere delle entità che comunicano con loro. La profezia che Charles ha comunicato a Bertha Valerius sembra, dunque, trovare terreno fertile tra le menti aperte di chi decide di non fermarsi all'apparenza. Non è chiaro che forma avrà questa nuova arte ma la breccia tra il mondo spirituale e quello terreno è stata aperta e gli artisti che credono nella nuova arte sono disposti a voltare le spalle a quella prettamente tradizionale per volgere lo sguardo ad un potere che viene da più in alto.<sup>39</sup>

Anche la giovane Hilma af Klint capisce fin dalle prime sedute che gli artisti, grazie alla loro spiccata percettività, detengono un ruolo decisivo nell'individuare e tradurre i messaggi provenienti dal mondo invisibile che passano inosservati al resto della gente. Una capacità di leggere attraverso l'invisibile che in quei decenni sembra appartenere a fisici e scienziati che abbattono il muro della conoscenza universale tramite scoperte

---

<sup>38</sup> Lindén, G., *I Describe The Way And Meanwhile I Am Proceeding Along It: A Short Introduction On Method And Intention In Hilma Af Klint's Work From An Esoteric Perspective*, cit., pp. 12-14.

<sup>39</sup> Ibidem.

come i raggi x. L'interesse di af Klint per i messaggi spirituali si intensifica dal 1880 con la morte della sorella all'età di soli 10 anni. La ragazzalascia sempre una porta aperta – fisicamente e simbolicamente – nella speranza di poter lasciare passare un messaggio, sentimento condiviso da Houghton e dal pittore norvegese Edvard Munch, tutti accomunati dall'aver vissuto un fatto analogo nella loro vita ed esserne rimasti segnati. Il vuoto lasciato dalla perdita di una persona a loro cara viene colmato dalla responsabilità di riempire quel silenzio con una particolare attenzione tesa a cogliere qualsiasi segnale possa essere loro inviato dall'altro mondo, per quanto piccoli questi siano.

La vicinanza con persone che parlano abitualmente con gli spiriti e la partecipazione a sedute di questo genere è una consuetudine per af Klint. Tuttavia, nel 1891 avviene una svolta: l'artista riceve un messaggio in prima persona per la prima volta. Ciò accade attraverso uno psicografo – strumento largamente usato in queste occasioni<sup>40</sup> dopo aver chiesto alla compagna di seduta se sia possibile farsi trasmettere qualche parola. Subito le viene comunicato di proseguire con calma lungo la direzione che ha intrapreso nella sua vita. Queste nuove sperimentazioni si rivelano fruttuose poiché, dopo aver continuato a sperimentare attraverso lo strumento, riceve un ulteriore messaggio che va ad enfatizzare il primo e che, insieme, viene sottolineato all'interno del taccuino in cui annota minuziosamente tutto ciò che ritiene essere d'importanza. Le viene detto che riceverà un grande dono se dimostrerà di non dimenticare il potere del superiore.<sup>41</sup> Gli spiriti che si rivolgono a lei direttamente sono diversi da quelli con cui ha avuto a che fare in precedenza, quando assisteva alle sedute condotte da altri. Non sono spiriti di defunti che comunicano dall'oltretomba bensì esseri spirituali che si elevano al di sopra di tutto e anche le loro comunicazioni si differenziano dalla categoria precedente nel loro essere più franche e filosofiche.

---

<sup>40</sup> Si tratta di una cornice di legno contenente le lettere dell'alfabeto. Al centro è posto un indicatore sopra il quale viene posizionata la mano della persona ricevente il messaggio, che si muove inconsciamente ad indicare le varie lettere che vanno a comporre la frase comunicata dallo spirito. Alternativamente viene utilizzata una *planchette* da scrittura, una piccola tavoletta in legno provvista di rotelle nella parte inferiore e di un foro in cui posizionare la matita, così da facilitare l'esecuzione di linee pulite e geometriche, ivi, pp. 12-30.

<sup>41</sup> In questo segmento di testo è complesso tradurre in modo comprensibile. Nel testo in inglese da cui ho tratto questa parte si fa riferimento a "*power of the highest*", che ho tradotto in "superiore"; più avanti si trovano molto più spesso rimandi ad *higher beings*, esseri superiori, che meglio spiega a cosa si riferisce in questo messaggio.

I messaggi dello spirito la raggiungono sotto forma di parole e immagini, la sua mano viene mossa dall'entità stessa in una tecnica che, venendo definita automatica, in qualche modo schiva i quesiti su chi o cosa stia effettivamente eseguendo l'azione potrebbe essere lo spirito o il subconscio dell'artista. Ciò che è chiaro è la sua condizione di dissociazione dalla realtà<sup>42</sup>, un'alienazione che scientificamente viene provata a spiegare tramite l'assunzione di una forma di coscienza alterata come stati di trance, ipnosi o stati allucinatori<sup>43</sup> – a volte indotti da elementi esterni come suono ripetizione di preghiere.<sup>44</sup>

## 2.2 De Fem

Il 1896 segna, per Hilma af Klint, l'inizio di un percorso personale estremamente rivoluzionario. Successivamente alla morte di Bertha Valerius avvenuta l'anno precedente uno spirito le comunica che è stata nominata come sua erede all'interno della Edelweiss Society. Insieme alla sua amica e compagna dagli anni dell'Accademia, Anna Cassel, anche lei membro della medesima società spirituale, partecipa alla fondazione di un gruppo a sola partecipazione femminile chiamato De Fem.<sup>45</sup> Le altre tre donne che lo compongono sono Sigrid Hedman, in testa al gruppo, seguita da Mathilda Nilsson e sua sorella, Cornelia Cederberg. I loro incontri avvengono una volta alla settimana in casa di una delle partecipanti e sono riservati unicamente a loro, non ammettendo ospiti esterni al gruppo come sono solite fare molte associazioni il cui obiettivo è analogo.

La prima voce che comunica con le donne è quella di uno spirito che afferma di chiamarsi Gregor, seguito da quelle di altre entità che rispondono ai nomi di Agnes, Georg, Amaliel, Ananda, Gioro ed Esther, i quali si identificano come messaggeri di autorità più alte, “de Höga”.<sup>46</sup> Anche nei loro nomi risiede un particolarità: sono tutti riconducibili alla tradizione cristiana e dei suoi santi tranne il caso di Ananda, un nome di origine indiana appartenente ad uno dei discepoli favoriti del Buddha: Ananda, particolarmente

---

<sup>42</sup> Partridge, C., *The Occult World*, Routledge, Londra, 2014, pp. 4-5.

<sup>43</sup> Galetta, G., *The 'Channeling' Phenomena in Art: Mediumship or Creative Dissociation?*, cit., p. 5.

<sup>44</sup> Ne sono un esempio le invocazioni attuate da alcuni pittori brasiliani o le forme estatiche a cui giungono i praticanti di alcune pratiche zen buddiste, ibidem.

<sup>45</sup> Trad. it. “le cinque”.

<sup>46</sup> In inglese tradotto come “*the High ones*”.

sostenitore delle donne, aveva convinto il Buddha a permettere a queste di fondare una propria religione.<sup>47</sup>

L'entusiasmo divampato durante i primi anni di diffusione dello spiritualismo in Europa comincia a scemare in alcuni ambienti, mettendo a rischio la reputazione di diverse personalità acclamate all'interno delle società. Alcuni esempi sono il caso di Blavatsky, accusata di imbrogliare i propri seguaci, e di medium e intellettuali i cui episodi di allucinazioni e paranoia a seguito di sedute spiritiche rendono instabile l'affidabilità di queste pratiche.

Nonostante il crescente scetticismo nei confronti dello spiritualismo le donne del gruppo appena fondato continuano a ricevere messaggi sotto forma di parole e immagini, eseguiti a matita anziché a penna per evitare di dover interrompere il processo creativo per ricaricare l'inchiostro, e il tutto è accuratamente documentato all'interno di numerosi taccuini che vengono da loro compilati in maniera estremamente meticolosa e metodica. I disegni automatici vengono trasmessi principalmente a Sigrid Hedman mentre è addormentata o in uno stato di trance e a Mathilda Nilsson tramite l'uso dello psicografo, traducendosi sulla carta con lesemianze di linee sinuose o griglie, forme geometriche, spirali, cerchi ed ellissi, e ancora elementi naturali come piante, fiori, alberi e occhi.<sup>48</sup> (Fig. 6, 7)

A differenza del gruppo creatosi attorno a Bertha Valerius questo manca della teatralità che caratterizza il precedente, è più riservato e i messaggi degli spiriti appaiono meno eclatanti. La profezia trasmessa da Charles anni prima sembra non trovare spazio né progressi, non ci sono ulteriori comunicazioni su un nuovo tipo di arte in arrivo. Da quel momento anche la figurazione stessa che viene impressa sui fogli dei taccuini comincia a mutare; ad essere rappresentato non è il messaggero, come può essere nei dipinti religiosi,<sup>49</sup> ma il messaggio stesso che questo veicola al gruppo che, se proviene da una dimensione altra in cui lo spirito si vede liberato dallamateria, allora non ha più la necessità di essere raffigurato attraverso rappresentazioni realistiche e figurative. Se la forma è determinata dal contenuto, dunque l'astrazione è la modalità genuina dello

---

<sup>47</sup> Voss, J., *Hilma Af Klint, a Biography*, cit., p. 109.

<sup>48</sup> Ivi, pp. 84-94.

<sup>49</sup> Il dipinto di Cristo realizzato da Bertha Valerius, ivi, pp. 39, 91-92.

spirito.<sup>50</sup>

Af Klint mantiene un ruolo subordinato all'interno del gruppo, la cui guida rimane nelle mani di Sigrid Hedman, testimoniato da un suo vano tentativo di veicolare un messaggio degli spiriti attraverso lo psicografo per la prima volta. Nello stesso anno, questo sforzo viene ripagato dalla voce di Gidro, che la contatta personalmente al di fuori delle sedute di gruppo promettendole il supporto necessario per renderla una medium, chiedendo da parte sua di concedersi totalmente al fine di permettere che ciò avvenga.

Nel 1903 Hilma af Klint e Anna Cassel partono per un viaggio attraverso l'Italia, un'avventura intensa che lascia un impatto profondo. Rimangono affascinate dalla bellezza e dalla ricchezza artistica dei luoghi visitati e, passando per Venezia, Verona, Milano, Firenze e Roma, si trovano immerse in ambienti che sembrano confermare la costante incursione del divino all'interno dei luoghi quotidiani. Le immagini della spiritualità sono presenti ovunque, oltre che nella vastissima quantità di chiese e musei, anche tra le strade, esposti sulle bancarelle di souvenir e all'interno delle librerie – una densità di immagini sacre che sicuramente colpisce delle persone cresciute nell'austerità tipica delle Chiese protestanti. Af Klint comincia a riflettere sul modo migliore per catturare quella spiritualità, se sia concretizzabile attraverso le pennellate e il colore, modellando l'argilla con le mani o scolpendo il marmo.

Un altro dettaglio che cattura la sua attenzione è la convinzione degli artisti medievali che la loro arte fosse creata per scopi sacri, rendendo quindi visibile l'invisibile, che è esattamente ciò a cui lei ambisce.<sup>51</sup> Dopo essere tornate in Svezia gli incontri con il gruppo De Fem proseguono come di consueto, ma si può notare un cambiamento delle forze al suo interno. Le donne più giovani diventano più attive, disegnano molto intensamente e anche af Klint viene incoraggiata da uno spirito a prendere in mano la matita e produrre un disegno lei stessa. Ne escono un rettangolo e una sfera, che vengono spiegati come "l'espressione della vita".

Durante gli anni le donne del gruppo continuano ad annotare messaggi positivi da parte degli spiriti, sono sempre amichevoli, trasmettono pensieri di amore e di progetti più grandi a venire. Nel 1904 accadono due importanti avvenimenti. Af Klint e Cassel si

---

<sup>50</sup> Lindén, G., *I Describe The Way And Meanwhile I Am Proceeding Along It: A Short Introduction On Method And Intention In Hilma Af Klint's Work From An Esoteric Perspective*, cit., pp. 12-30.

<sup>51</sup> Ivi, p. 17.

iscrivono alla Società Teosofica e lo psicografo registra un messaggio indirizzato ad Hilma af Klint, le dice che lo spirito Ananda prega per lei, che deve riposarsi e nell'attesa concentrarsi sulle antiche immagini che la stanno attendendo e solo avendo pazienza verrà condotta verso l'obbiettivo di vita che le spetta.<sup>52</sup> Lei e Cassel pongono particolare attenzione a questa comunicazione, a lungo attesa esignificativa di qualcosa di ben più grande rispetto a ciò a cui sono abituate, e prendono l'unanime decisione di cominciare ad annotare le proprie riflessioni su dei taccuini personali, separatamente da quelli tenuti con il resto del gruppo. A questo punto del loro percorso af Klint e Cassel sembrano puntare oltre rispetto alle restanti donne, che vengono viste esitanti rispetto all'intenzione di trasformare le parole in azioni, nonostante l'urgenza che sentono provenire dall'alto. Con l'intensificarsi dei messaggi a loro inviati e dei disegni eseguiti muta anche la frequenza con cui gli spiriti si mettono in contatto con le donne, non più soltanto durante le sedute pianificate ma in qualsiasi momento della giornata, rivolgendosi senza preavviso direttamente all'una o all'altra, costringendole a portare con sé un taccuino ovunque vadano. Ci appuntano messaggi concreti e dritti al punto, che non esitano e mirano all'azione, la quale coincide con la creazione di quelli che saranno chiamati dipinti astrali, termine derivante dal gergo teosofista.<sup>53</sup>

Durante una delle sedute con il gruppo una grande conchiglia di nautilo viene disegnata, coperta di simboli e lettere (fig. 8); af Klint lo collega immediatamente con le antiche immagini di cui le avevano parlato gli spiriti essendo – il cefalopode in questione – uno dei più arcaici esseri viventi, presente in natura ben prima che lo fossero gli esseri umani, unendo simbolicamente l'antica era alla nuova.<sup>54</sup> È l'inizio di un nuovo tipo di produzione artistica per Hilma af Klint, che dal 1906 comincia a produrre opere in serie sulla scia dei messaggi profetici che le sono giunti nell'ultimo periodo, discostandosi gradualmente dalla tradizione creatasi all'interno del gruppo De Fem in cui i disegni vengono creati in modo individuale.

Fino a quel momento i messaggi degli spiriti sono tradotti sotto forma di disegno e non viene mai considerata la possibilità di creare dei dipinti ma, con l'intensificarsi della loro relazione con af Klint e Cassel, viene richiesto che oltre ai disegni automatici siano

---

<sup>52</sup> Lindén, G., *I Describe The Way And Meanwhile I Am Proceeding Along It: A Short Introduction On Method And Intention In Hilma Af Klint's Work From An Esoteric Perspective*, cit., pp. 12-20.

<sup>53</sup> Ibidem.

<sup>54</sup> Voss, J., *Hilma Af Klint, a Biography*, cit., pp. 130-134.

realizzati anche questi, di formati sempre crescenti, necessitando la suddivisione del lavoro tra le due donne. Af Klint si occupa principalmente di dipingere mentre Cassel si dedica alla scrittura.

Tuttavia, più Hilma af Klint interagisce con gli spiriti e si immerge nel mondo spirituale concentrandosi sulle loro commissioni per lei, più caotica diventa la realtà che la circonda e crescenti tensioni si accumulano all'interno del gruppo De Fem. Da circolo chiuso ai soli cinque elementi che lo compongono si apre, espandendosi prima a sette componenti e arrivando infine a tredici, secondo il volere di af Klint, la quale afferma di eseguire le istruzioni date lei dagli spiriti, che la investono come capogruppo concedendole la libertà di riorganizzarlo secondo i propri sentimenti.<sup>55</sup> Per la prima volta nella storia del gruppo alcune delle componenti non sono d'accordo con quello che gli spiriti comunicano, percependo con resistenza il ruolo assunto di af Klint che, a propria volta, sente di non venire compresa appieno dalle donne.

Anche il rapporto con Anna Cassel comincia ad incrinarsi, mantenendo la sua unione all'interno dei dipinti ma perdendo la vicinanza nelle loro vite e venendo sostituita da una dei nuovi membri del gruppo, Augusta Anderson – chiamata “Gusten” – con la quale il rapporto si intreccia nuovamente anche nelle opere.<sup>56</sup> Anche all'interno del gruppo si cominciano a produrre diversi disegni utilizzando il colore, gli ultimi ad essere realizzati in questo contesto poiché nel marzo del 1908 gli incontri vengono interrotti. Le cause di questa rottura sono da imputare ai sempre crescenti attriti all'interno delle dinamiche del gruppo, in particolar modo innescate dai comportamenti di af Klint, che ammette le proprie colpe in un suo scritto del 1943, senza però specificare quali queste siano.<sup>57</sup>

---

<sup>55</sup> Lindén, G., *I Describe The Way And Meanwhile I Am Proceeding Along It: A Short Introduction On Method And Intention In Hilma Af Klint's Work From An Esoteric Perspective*, cit., pp. 12-20.

<sup>56</sup> Ibidem.

<sup>57</sup> Voss, J., *Hilma Af Klint, a Biography*, cit., p. 218.

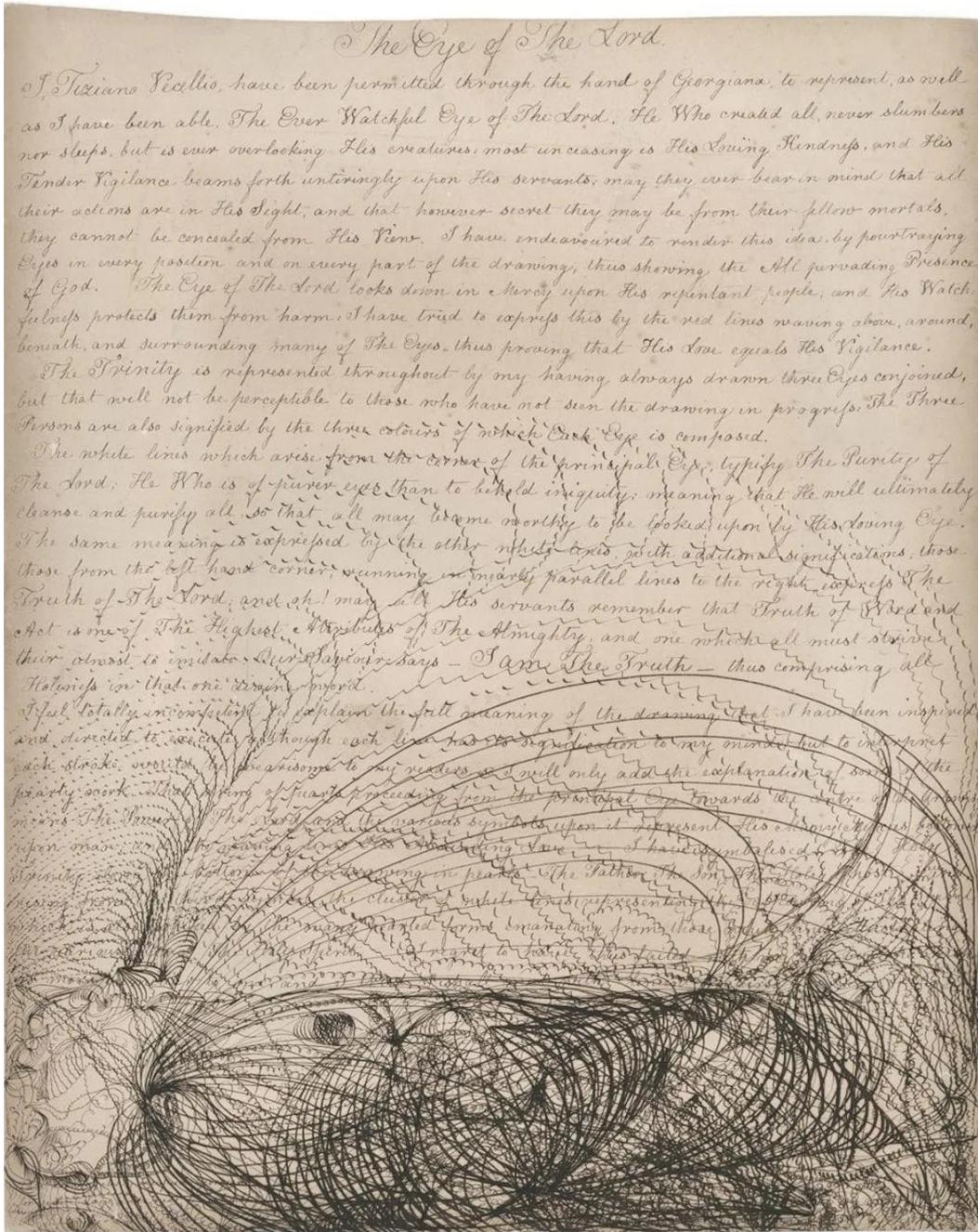


Figura 1. Georgiana Houghton, *L'occhio del Signore* (retro), 1864, inchiostro su carta, Victorian Spiritualists Union, Melbourne, Australia.



Figura 2. Georgiana Houghton, *La Gloria del Signore*, 1864, acquerello su carta, Victorian Spiritualists Union, Melbourne, Australia.



Figura 3. Georgiana Houghton, *Il Signore Risorto*, 1864, acquerello su carta, Victorian Spiritualists Union, Melbourne, Australia.

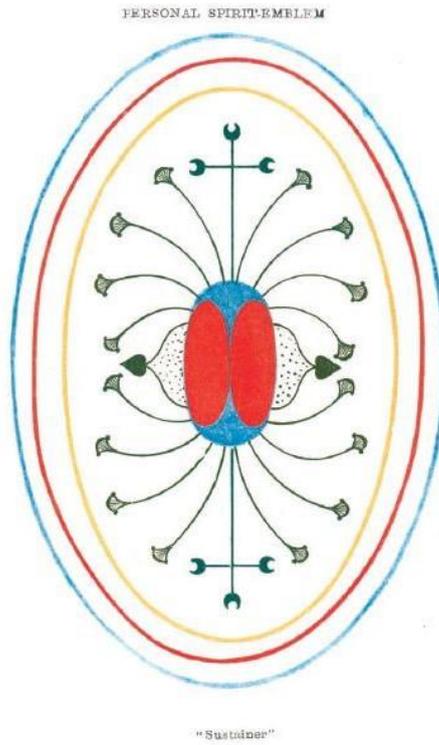


Figura 4. Anna Mary Howitt, *Sustainer*, illustrazione da D.C. Crosland, *Light in the Valley: My Experiences in Spiritualism* (Londra, 1857)

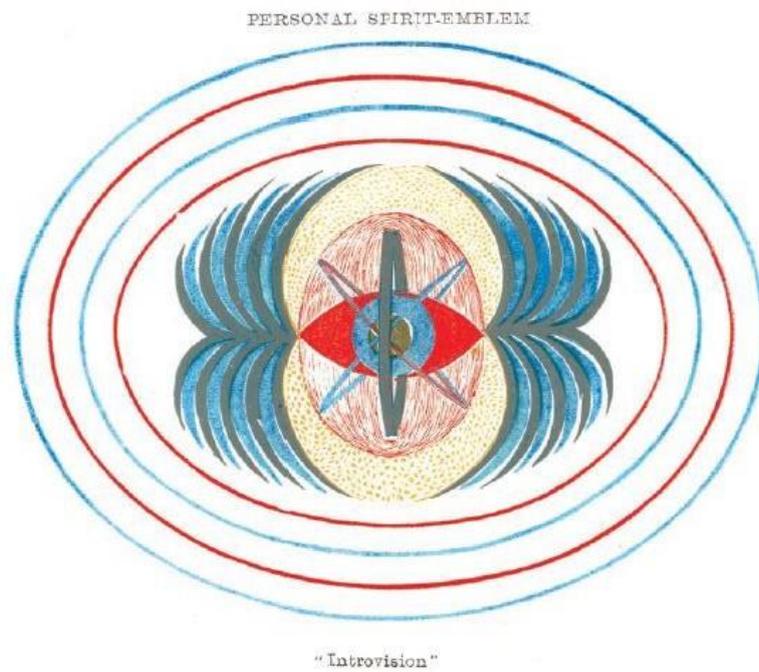


Figura 5. Anna Mary Howitt, *Introvision*, illustrazione da D.C. Crosland, *Light in the Valley: My Experiences in Spiritualism* (Londra, 1857)

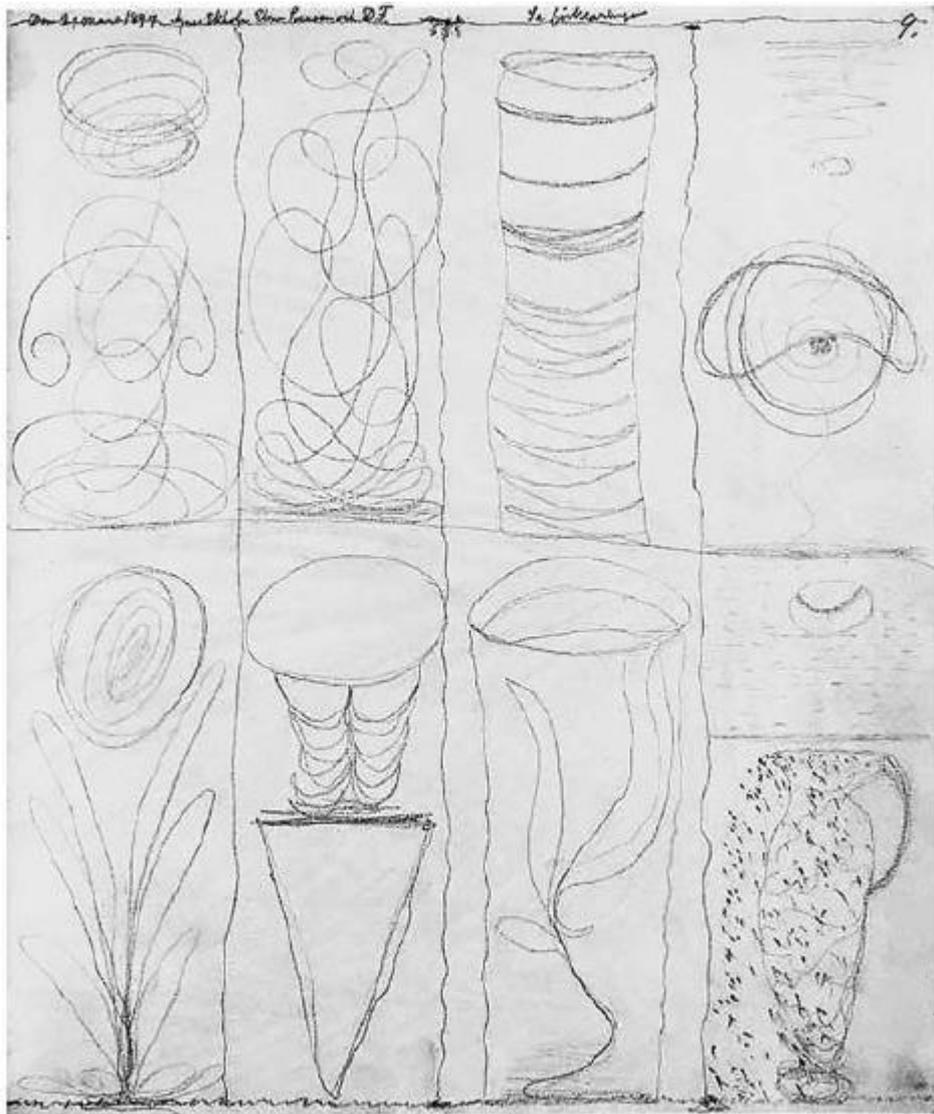


Figura 6. De Fem, disegno automatico, 27 marzo 1897, grafite su carta, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.



Figura 7. De Fem, disegni automatici, 1905, grafite su carta, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.

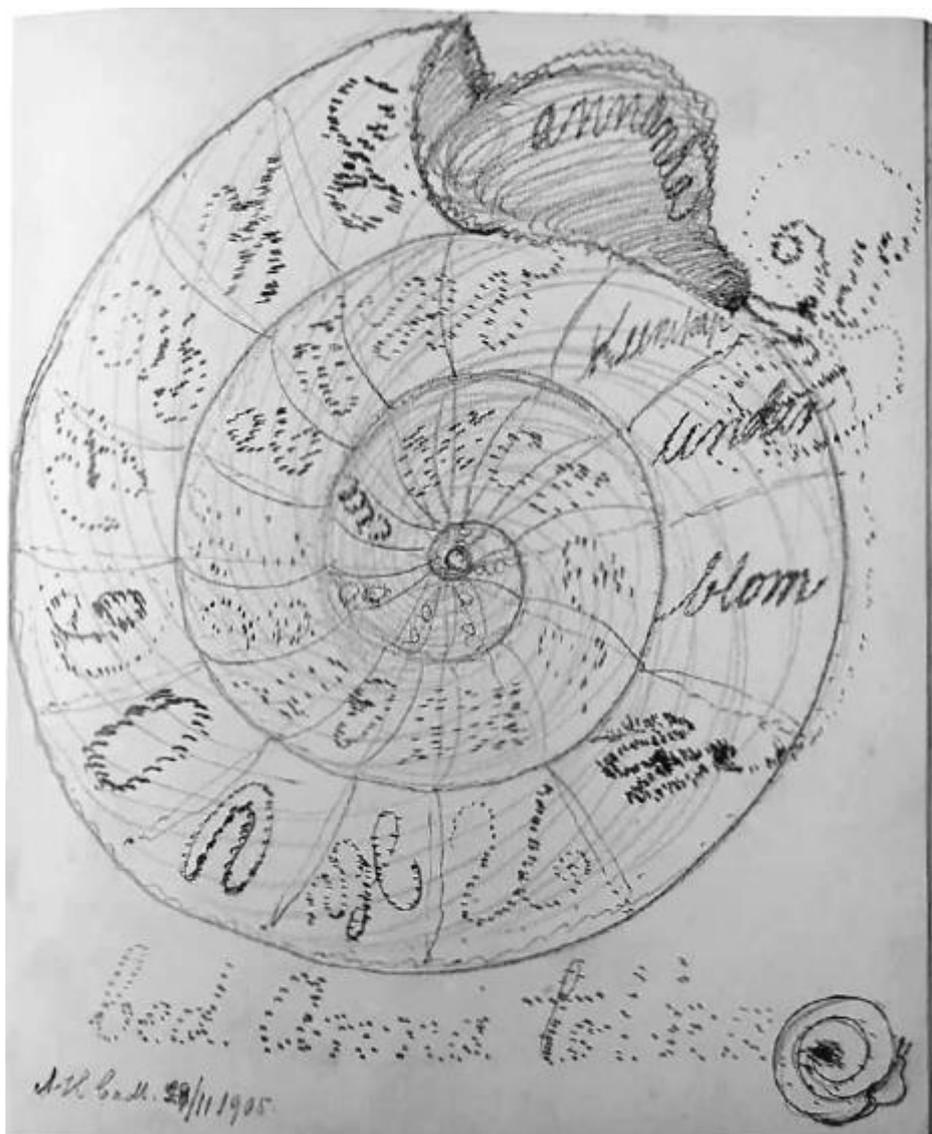


Figura 8. De Fem, disegno automatico, 28 novembre 1905, grafite su carta, Stiftelsen Hilma af Klints Verk. Svezia.

### 3. I dipinti per il tempo

Dal punto di vista artistico Hilma af Klint descrive il suo modo di lavorare come medianico, affermando che “le immagini sono dipinte direttamente attraverso me stessa, senza schizzi preliminari, con grande forza”<sup>58</sup>. Nel 1906 gli spiriti, in particolare colui che si fa chiamare Amaliel, incitano lei e l’amica Anna Cassel ad utilizzare il colore nei loro lavori, non limitandosi più solamente ai disegni automatici. L’obbiettivo è creare dipinti per coprire le pareti di un ipotetico museo – concetto che viene ripreso in modo concreto due decenni più tardi.

L’incarico assegnatole si suddivide in due categorie, quella visiva di cui si occupa principalmente af Klint, e quella narrativa che ricade nella responsabilità di Cassel, che non si limita soltanto a semplici didascalie esplicative o con funzione di ampliamento dell’opera ma richiede un approfondito testo a sé stante, del quale già era stata informata dagli spiriti nel 1900:

Devi leggere i documenti, non scritti da mani umane, ma incisi nella materia più pregiata della vita umana. Perché devi sapere questo: Per chi ha occhi per vedere, in ogni cosa c’è un testo vivente, un diario dei mutevoli destini dei mondi, devi guardare le molteplici vite di individui e una frazione di questo testo.<sup>59</sup>

Questo “testo vivente” prende una varietà di nomi all’interno degli appunti scritti dalle artiste, dove è nominato come *Cronaca di Akasha*, con riferimento ad un concetto sviluppato dalla Teosofia, o ancora come *Racconto della Rosa*, collegandolo al simbolismo del Rosacrocianesimo.<sup>60</sup> I 193 dipinti e disegni che ricadono sotto il nome di *Dipinti per il tempio* seguono tutti il filo conduttore dell’evoluzione umana, spinta dalla polarità nascosta al suo interno e vengono tematizzati i diversi stadi in cui l’essere umano si trova durante la sua esistenza. Il tempio a cui il titolo fa riferimento non vuole

---

<sup>58</sup> Lindén, G., *I Describe The Way And Meanwhile I Am Proceeding Along It: A Short Introduction On Method And Intention In Hilma Af Klint's Work From An Esoteric Perspective*, cit., pp. 12-20.

<sup>59</sup> “You should read the documents—not written by human hands, but engraved in the finest material of human life. For you should know this: For those who have eyes to see, there is a living text in everything, a diary of the changing fates of worlds, you are to look at the many lives of individuals and a fraction of this text.”, Voss, J., *Hilma Af Klint, a Biography*, cit., p. 139.

<sup>60</sup> Ibidem.

essere un luogo puramente fisico in cui alloggiare le opere ma simboleggia anche il corpo stesso di un individuo, inteso come tempio dell'anima.<sup>61</sup> I dipinti astratti realizzati fino al 1920 sono, inoltre, fortemente influenzati dagli insegnamenti del Rosacrocianesimo, della Teosofia e dal cristianesimo esoterico.

Da questo anno la produzione artistica di Hilma af Klint subisce un cambiamento. Analogamente ad altri artisti mantiene una doppia produzione artistica: una prettamente accademica che comprende paesaggi, ritratti, dipinti di genere (fig. 9-10) – di cui non tiene nota nei taccuini – e le permette di mantenere sé stessa e la madre malata; l'altra è quella che ritiene rispecchiare totalmente la sua persona e la sua spiritualità, una porzione di vita condivisa con amici con cui collabora e che raffigura qualcosa che lei stessa riconosce essere una novità sia sul piano visivo e formale che su quello più profondo della poetica, e di cui annota ogni singolo particolare.<sup>62</sup>

A mutare è anche la modalità con cui i lavori vengono prodotti dal 1906, non più intesi come singole unità ma raggruppati per serie secondo il principio di continua progressione che riflette il concetto di “chimica occulta” sostenuto dai teosofi, secondo cui ogni cosa è in movimento e fluisce sia in questo mondo che oltre. In un articolo del 1893 è presentata una tabella che mostra il linguaggio simbolico della teosofia con il quale la materia si trasforma in spirito: reazioni chimiche all'interno di sfere, forme tondeggianti e spirali che vengono richiamate nella serie di opere realizzate da af Klint da questo momento in poi. (Fig. 11)

Fino a quel momento, af Klint traduce i messaggi spirituali in disegni automatici e descrizioni testuali accuratamente catalogate come singoli ma ora le entità che le parlano le chiedono di utilizzare il colore. Blu, verde e giallo sono le tinte che compaiono nella prima serie di dipinti che l'artista svedese crea in quell'anno: ventisei opere raggruppate sotto il titolo di Caos Primordiale (fig. 12), aggettivo che descrive uno degli elementi che cominciano a figurare nelle rappresentazioni da qui in avanti. La conchiglia di nautilo (fig. 13), essere preistorico che sembra fare riferimento all'inizio di tutto e, entrando a fare parte degli elementi figurativi più utilizzati, funge da collegamento tra il passato, il presente e il futuro, come una reminiscenza dell'origine di tutte le cose fisiche e spirituali.

---

<sup>61</sup> Bunian, M. (2020), *Exhibition: 'Hilma af Klint – Artist, Researcher, Medium' at Moderna Museet Malmö*, ArtBlart.com, <<https://artblart.com/2020/07/17/exhibition-hilma-af-klint-artist-researcher-medium-at-moderna-museet-malmo/>>. (Ultima consultazione 10/02/2024)

<sup>62</sup> Voss, J., *Hilma Af Klint, a Biography*, cit., p. 169.

Af Klint correla questo nuovo elemento con le antiche immagini di cui gli spiriti le avevano anticipato anni prima, comprendendo che la sua vocazione sta finalmente trovando terreno e che la profezia che inneggia alla creazione di qualcosa di grande può avverarsi e lei è il mezzo attraverso cui il tutto può assumere una forma concreta.<sup>63</sup>

Il lavoro viene anticipato e seguito da una vastissima quantità di bozze e disegni realizzati da lei e da Cassel, che arrivano a riempire trenta taccuini. Da trenta questi sono successivamente riordinati in due, denominati Lavori preliminari sui dipinti e Descrizione di simboli, segni e immagini, organizzati meticolosamente per poter essere fruiti da lettori più avanti.<sup>64</sup> A partire da questa serie di dipinti è evidente la grammatica grafica tipica dei disegni collettivi realizzati con il gruppo De Fem. Sul supporto cerchi, spirali e linee si alternano con segni e simboli, accompagnati via via da un colore più cupo dal quale i toni grigiastri spariscono per aprirsi a sfondi blu attraversati da raggi dorati. A raffigurazioni astratte si oppongono quelle con figure come la rosa o il nautilo, e ancora parole e lettere. Visti in sequenza possono ricordare il processo illustrato da Pierre Curie nel suo discorso di accettazione del premio Nobel, durante il quale descrive il modo in cui il radio agisce: l'irreversibile disgregazione degli atomi e la luminescenza al buio; elementi che possono essere ritrovati nelle spirali luminose che si estendono, quasi proiettate, sulla superficie blu del dipinto numero 16. (Fig. 14)

Il dipinto numero 10 (fig. 15) presenta una tabella di simboli e lettere, che l'artista stessa paragona ai grafici utilizzati dai marinai, facendo rimando all'impiego di suo padre. Un altro parallelo con la sua tradizione familiare è la lumaca, associata alla conchiglia di nautilo mentre sorge da essa, che riprende in modo esatto il nome di una delle navi da ricerca di suo padre, chiamata Snäckan – “lumaca” in svedese – termine che fa riferimento alla lentezza e cautela con cui le acque vengono attraversate per effettuare le mappature del fondale. Quello dei motivi nautici rimane uno degli elementi di riferimento per l'artista, che dalla vita la accompagna fin dentro delle sue opere, legandola in modo indissolubile alle proprie radici, alla propria infanzia e alle tradizioni di famiglia. La qualità di riuscire a rendere visibile l'invisibile appartiene anche al modo in cui le mappe nautiche mostrano il territorio sott'acqua in un modo inaccessibile all'uomo, portando a

---

<sup>63</sup> Lindén, G., *I Describe The Way And Meanwhile I Am Proceeding Along It: A Short Introduction On Method And Intention In Hilma Af Klint's Work From An Esoteric Perspective*, cit., pp. 12-30.

<sup>64</sup> Ibidem

galla e rendendo evidente tutto ciò che solitamente rimane celato.<sup>65</sup>

Questa prima serie di dipinti mette in atto un nuovo meccanismo di produzione artistica che rende Hilma af Klint molto attiva e, ancora prima che *Caos Primordiale* sia terminata, nel 1907 ne inizia una nuova composta da otto dipinti, intitolata *Eros*. Questa serie si intuisce essere una naturale progressione della precedente, ne riprende i colori verde, giallo e blu che sembrano estendersi su queste nuove tele (fig. 16) con l'integrazione del colore rosa che comincia ad essere predominante, dominando questa serie e diventando uno dei protagonisti di quelle a seguire. Linee e curve si intersecano formando ovali, per poi unirsi nella creazione di forme che ricordano i fiori e i quadrifogli prima di separarsi nuovamente (fig. 17-23). Decide di interpretare così la vicenda di Amore e Psiche, in un modo totalmente diverso rispetto a lavori antecedenti o di artisti contemporanei come Edvard Munch e Julius Kronberg, professore all'Accademia di Stoccolma, rifiutando la figurazione per volgere ad una rappresentazione astratta. I due protagonisti della storia ora si trasformano in principi, maschile e femminile, fusi qui sotto forma di colori ed *Eros* è quindi "fusione di tutti i colori e annuncia, tra le altre cose, comprensione nell'amore".<sup>66</sup>

Una terza serie segue le prime due, composta da nove dipinti e intitolata *I Grandi Dipinti Figurativi*. Le misure delle opere cominciano a farsi sempre più grandi, arrivando a superare l'altezza dell'artista. Una delle ispirazioni a cui attinge sono le piastre di Petri, una grande innovazione tecnologica dell'epoca, che vede spesso utilizzare durante il suo periodo come illustratrice all'Istituto Veterinario tra il 1900 e il 1901.<sup>67</sup> Si tratta di piastrine di vetro trasparenti di forma tonda su cui vengono coltivati microorganismi per poi essere osservati al microscopio, processo fotografato in tutti i suoi passaggi ponendo il disco su sfondo nero che ne evidenzia la circolarità, quasi illuminandola, e le forme di vita che si muovono sulla superficie. Proprio questo elemento ispira af Klint, che mostra in questi dipinti un mondo che sembra venire osservato al microscopio.<sup>68</sup>

È un anno molto prolifico per Hilma af Klint, che inizia una quarta serie di dipinti, *I Dieci*

---

<sup>65</sup> La tradizione nautica fa parte della famiglia af Klint da generazioni e se Hilma stessa non fosse stata una donna sarebbe entrata a far parte della marina militare, come il fratello Gustaf, il padre e prima di lui il nonno. Proprio quest'ultimo era un cartografo e sicuramente è un elemento che, insieme al resto, ha influito su di lei, ivi, pp. 53, 99, 141.

<sup>66</sup> Voss, J., *Hilma Af Klint, a Biography*, cit., pp. 137-138.

<sup>67</sup> A lei e ad Anna Cassel viene chiesto di illustrare un libro sulla chirurgia applicata ai cavalli scritto da John Vennerholm, il direttore dell'Istituto Veterinario di Stoccolma, ivi, pp. 102-109.

<sup>68</sup> Voss, J., *Hilma Af Klint, a Biography*, cit., p. 108.

Più Grandi (fig. 25-33), realizzati nelle dimensioni più grandi finora, della misura di porte di granaio. Tali dimensioni erano state già incontrate durante il suo viaggio in Italia – nello specifico, la Maestà di Ognissanti di Giotto che si trova a Firenze le riporta in maniera esatta – ma le richiedono di lavorare in una modalità differente rispetto a quella abituale, poggiando le tele a terra o su di un tavolo e facendo scivolare le fluide pennellate di colore, annotando di volta in volta sulle diverse porzioni di disegno quello che andrà ad utilizzare.<sup>69</sup>

Anche la velocità di esecuzione è straordinaria. Realizza i dieci dipinti in 42 giorni, iniziando il 2 ottobre e terminando il 7 dicembre, riempiendo ottanta metri quadri di tela non con paesaggi, persone, elementi della prospettiva o edifici ma con il puro colore delle tonalità del blu, del giallo, dell'arancione, del viola e del rosa. Usa inconsapevolmente gli stessi colori che nel 1937 le viene comunicato appartenere agli spiriti che principalmente le parlano: Georg è di un rosso intenso e “proietta l'intero spettro dei colori di fronte a te”<sup>70</sup>, Amaliel è di un blu che tende al viola, Ananda un color oro che si sta schiarendo verso il bianco e Gregor è verde.<sup>71</sup> Sono presenti anche lettere e parole – ad esempio “v” indica la vita, “w” si riferisce alla materia mentre “u” allo spirito, “wu” significa evoluzione, “mwu” indica la fede e “ws” può indicare di lavorare nella materia – e altre combinazioni di termini e segni più complessi da tradurre, un nuovo glossario in costante ampliamento a cui nemmeno la stessa artista riesce a dare un significato stabile.

Petali, fiori, sfere, spirali, forme embrionali e la mandorla tipica della visiva pescis fluttuano sullo sfondo colorato fondendosi in modo armonioso con le tinte pastello e le tondeggianti scritte in corsivo, con lo scopo di indagare il ciclo di vita umano attraverso le sue principali fasi: la giovinezza, la maturità e la vecchiaia.<sup>72</sup> L'effetto visivo che queste opere hanno sullo spettatore è in costante mutazione, può far sentire enormi mentre si osservano i microorganismi all'interno di una piastra di Petri – a cui le forme somigliano – o percepirsi minuscoli come di fronte ad una galassia di pianeti e stelle.

I numerosi appunti scritti da af Klint e da Cassel mentre i lavori vengono creati, pur non

---

<sup>69</sup> Ivi, p. 142.

<sup>70</sup> Ivi, p. 284.

<sup>71</sup> A differenza del disegno da lei creato nel 1934, in cui rappresenta i quattro spiriti tutti con tonalità brillanti del verde, ivi, p. 282.

<sup>72</sup> Bunian, M. (2020), *Exhibition: 'Hilma af Klint – Artist, Researcher, Medium' at Moderna Museet Malmö*, ArtBlart.com, <<https://artblart.com/2020/07/17/exhibition-hilma-af-klint-artist-researcher-medium-at-moderna-museet-malmo/>>. (Ultima consultazione 10/02/2024).

fungendo da spiegazione o istruzioni per questi, ne mostrano i due temi principali che si intrecciano sulle tele. Per prima cosa, af Klint definisce i propri lavori come “dipinti sull’evoluzione”<sup>73</sup>, facendo riferimento alla teoria della ricapitolazione embrionale formulata dallo zoologo Ernst Haeckel – oggi abbandonata a favore della biologia evolutiva dello sviluppo – secondo il quale ogni embrione ha già sintetizzato in sé lo sviluppo della propria specie a partire dagli antenati più remoti, che l’artista intende come un’estensione delle credenze riguardanti la reincarnazione.

L’altro tema si distanzia da queste materie per avvicinarsi al misticismo orientale, un rimando ai maestri tibetani – a cui anche Blavatsky fa riferimento nei suoi testi, posseduti da af Klint – creando un collegamento con le tradizioni religiose in cui l’importanza della calligrafia usata nei testi sacri viene posta sullo stesso piano dell’elemento pittorico, esattamente come nelle sue opere; o ancora alla tradizione mistica ebraica in cui specifiche combinazioni di lettere incarnano determinate valenze esoteriche.<sup>74</sup>

### 3.1 Dualismo dell’essere

In questa serie di opere Hilma af Klint crea un suo nuovo cosmo personale fondato sul concetto di unione, che ora viene rivoluzionato tramite i soggetti che ne fanno parte. È un’unione di umani con fiori e piante, ma anche di animali come lumache e microorganismi, e ancora simboli e lettere in una fusione inaspettata e, tuttavia, armonica.<sup>75</sup> Caos Primordiale è la prima serie che apre la via al tema degli opposti complementari che formano un’unione e vuole simboleggiare l’origine del mondo fisico attraverso forme che si ritrovano anche nei gruppi di dipinti a seguire. La conchiglia di nautilo, e la sua stilizzazione sotto forma di spirale, fa parte di quelle che erano state descritte dagli spiriti come “immagini antiche” e questo essere vivente affonda le proprie radici nell’era arcaica, venendo definito anche come “fossile vivente”. Simbolicamente funge da collegamento tra il passato e il presente, unendo epoche geologiche e facendo

---

<sup>73</sup> Ibidem.

<sup>74</sup> Lindén, G., *I Describe The Way And Meanwhile I Am Proceeding Along It: A Short Introduction On Method And Intention In Hilma Af Klint's Work From An Esoteric Perspective*, cit., pp. 12-30.

<sup>75</sup> Af Klint, J., Ersman, H. (2018), *Inspiration and influence: the spiritual journey of artist Hilma af Klint*, Guggenheim.org, <<https://www.guggenheim.org/articles/checklist/inspiration-and-influence-the-spiritual-journey-of-artist-hilma-af-klint>>. (Ultima consultazione 08/05/2024).

emergere il nuovo da ciò che è già stato, come un flusso di primordiale conoscenza, e per questo simboleggia anche il concetto di reincarnazione.<sup>76</sup>

Il concetto di unione degli opposti è elaborato come fusione della materia con lo spirito ma anche dal punto di vista dei generi maschile e femminile. Fin dai loro anni all'Accademia di Belle Arti af Klint e Cassel non condividono solamente l'ambizione di diventare artiste ma anche il desiderio di una società libera, con la convinzione che il genere non è un concetto rigidamente delimitato come solitamente si assume ma è un qualcosa di fluido, qualità maschiline sono intrinseche alla femminilità e caratteristiche femminili sono intrinseche alla mascolinità.<sup>77</sup>

All'interno della letteratura esoterica che fruiscono sin dagli ultimi anni dell'Ottocento<sup>78</sup> il concetto di amore svolge un ruolo centrale – sviluppato largamente anche nel contesto artistico del Simbolismo – e viene descritto in tutte le sue caratteristiche, enfatizzandone la compassione, la tenerezza e la devozione. Secondo Carl du Prel, scrittore e spiritualista, la capacità di provare tali emozioni e scoprire, così, il lato segreto del mondo, è da ricercare in un particolare organo che nella maggior parte delle persone è sottosviluppato e necessita, invece, di costante allenamento. Huldine Beamish, fondatrice della Edelweiss Society, proclama l'urgenza di trovare un compagno o una compagna del sesso opposto per unire due pezzi di un puzzle e formare un'unità.<sup>79</sup> Idee di unità tra maschile e femminile si trovano anche all'interno della Società Teosofica, che crede nella convivenza di caratteristiche sia maschili che femminili all'interno dello stesso individuo, due opposti che si attraggono per una completezza che non sarebbe tale se fossero separati, come se le due parti si sostenessero a vicenda. Non credono nella suddivisione tra sesso debole e sesso forte ma, piuttosto, nella coesistenza di due sessi che da soli sono fragili ma diventano solidi se si uniscono.

La fondatrice, Helena Blavatsky, condivide un'apertura mentale con molte altre società spirituali, riprendendo un concetto elaborato da Platone e collegandolo con le scienze e la religione, in una sintesi che sta alla base dei suoi scritti. Nel Simposio il filosofo illustra

---

<sup>76</sup> Bashkoff, T. (a cura di), *Hilma af Klint: Paintings for the Future*, catalogo della mostra (New York, 2018-2019), Guggenheim Museum Publications, New York, 2018.

<sup>77</sup> Ivi, p. 63.

<sup>78</sup> Si uniscono alla Edelweiss Society nel 1896, The Hilma af Klint Foundation, <<https://hilmaafklint.se/>>. (Ultima consultazione 08/05/2024)

<sup>79</sup> Almqvist, K., Belfrage, L., *Hilma af Klint: Visionary. On Hilma af Klint and The Spirit Of Her Time*, Bokforlaget Stolpe, Stoccolma, 2020.

la propria idea di origine del mondo, in cui inizialmente era presente un essere rotondo costituito da due sessi, quattro braccia e quattro gambe ma gli dèi, invidiosi della sua felicità, dividono la sua forma perfetta creandone due metà, uomo e donna, il cui scopo è quello di ritrovarsi e riunirsi nella loro forma originaria. Blavatsky dichiara l'essere androgino come lo stato originario di tutta l'umanità, che si è successivamente suddivisa in due fazioni, sottolineando come anche il mondo animale e vegetale presentano casi analoghi con piante e insetti che non necessitano del sesso opposto per riprodursi.<sup>80</sup>

All'interno del dipinto numero 9 di *Caos Primordiale* (fig. 34) la conchiglia di nautilo presenta duplici estremità dalle quali emergono due lumache che si allungano l'una verso l'altra. In natura la lumaca è un essere ermafrodita e possiede sia gli organi maschili che quelli femminili e, tuttavia, non è in grado di autofecondarsi ma necessita di un partner. La funzione svolta dal nautilo è quella di unire il passato al presente e fondere, in questo modo, anche i sessi. Questo dualismo dell'essere, che ricerca costantemente l'unità del suo stato originario, viene rappresentato visivamente da Hilma af Klint all'interno delle sue serie di dipinti attraverso simbologie che si aggiornano e si sommano continuamente. L'uso del colore è uno dei primi metodi utilizzati per mostrare questa separazione, che dalla prima serie continua a persistere attraverso tutte le altre: il blu simboleggia la femminilità e il giallo la mascolinità, a volte possono anche invertirsi secondo principi di metamorfosi e fluidità (fig. 35-36). Le tonalità utilizzate hanno un significato simbolico e, in particolare nella serie *Eros*, questo è rappresentato dalla fusione di tutti i colori.<sup>81</sup>

A partire dagli appunti condivisi da af Klint e Cassel le due donne cominciano a far riferimento a sé stesse sotto personalità differenti, rispecchiandosi rispettivamente in "Asket", la parte maschile, derivato dal termine "ascetico" che suggerisce autocontrollo e astinenza, e "Vestal", la controparte femminile, dalla dea Vesta, praticante la castità. Queste due entità sono spesso rappresentate anche nella loro unione, con l'appellativo di "Vestalasket" e si trovano in tutte le loro varianti in molti dei dipinti. Non sono da semplificare a meri ruoli che le artiste interpretano nel momento presente ma sono intesi come mezzi con cui riuscire a creare un collegamento con le vite passate, le precedenti reincarnazioni con le rispettive memorie. Le forme che prendono sono molteplici: in *Caos Primordiale* i loro nomi compaiono sulle tele, in *Eros* prendono le sembianze di Amore e

---

<sup>80</sup> Ivi, pp. 82-83.

<sup>81</sup> Ivi, pp. 136-137.

Psiche sotto forma di puro colore e in *I Dieci Più Grandi* vengono sintetizzati con le sigle “a” e “v”.<sup>82</sup>

Se sulle tele la connessione di “Vestalasket” continua a sopravvivere, nella vita reale la relazione tra le due donne perde intensità e af Klint comincia a ripiegare su Gusten Andersson, la quale le dà supporto per la continuazione dei suoi lavori tramite la preghiera. È lei che attraverso un disegno automatico rappresenta rose e gigli, che appaiono nelle opere di af Klint e simboleggiano la completezza, il superamento del dolore causato dal dualismo e, in quanto anche questi simboli di antiche immagini e dunque elemento di connessione tra passato e presente, costituiscono un’ulteriore forma in cui lei – rosa (fig. 37) – e Anderson – giglio – si rivedono.

A partire dal 1907 un elemento erotico comincia a comparire all’interno di disegni e dipinti, dapprima in disegni creati da alcune componenti del gruppo De Fem in uno dei taccuini condivisi<sup>83</sup> e facendosi poi strada fino a quelli realizzati da af Klint, la quale crea una serie di tre disegni in cui figura lo stesso elemento, un berretto frigio indossato da un uomo (fig. 38). Qualche mese dopo un’annotazione nello stesso taccuino afferma che “l’occhiello è stato agganciato dal gancio”<sup>84</sup>, metafora che sta ad indicare una donna, un uomo e la loro unione. Nella serie *I Dieci Più Grandi* l’utilizzo di forme che richiamano gli organi sessuali raggiunge il suo apice e, se all’interno delle precedenti il dualismo viene raccontato attraverso l’opposizione dei colori giallo e blu o dalle iscrizioni e, più letteralmente, da forme che ricordano gli spermatozoi, in quest’ultima l’universo di figure realizzato da af Klint è inconfutabile. Forme embrionali galleggiano su sfondi colorati condividendo lo spazio con elementi che, seppure stilizzati, rappresentano ovaie, testicoli, spermatozoi e i loro processi di unione e fecondazione.<sup>85</sup>

La ripetizione di questi motivi va associata al suo interesse per le scienze, sempre accompagnato alla sua devozione spirituale, da correlare all’esperienza fatta dall’artista

---

<sup>82</sup> Af Klint, J., Ersman, H. (2018), *Inspiration and influence: the spiritual journey of artist Hilma af Klint*, Guggenheim.org, <<https://www.guggenheim.org/articles/checklist/inspiration-and-influence-the-spiritual-journey-of-artist-hilma-af-klint>>. (Ultima consultazione 08/05/2024).

<sup>83</sup> Le immagini sono disegnate da Sigrid Hedman, Mathilda Nilsson e Cornelia Cederberg. In una nota all’interno del testo in lingua inglese da cui l’informazione proviene, l’autrice, Julia Voss, fa riferimento a questo passaggio indicando che alcune delle donne trovano che le nuove immagini erotiche che vengono disegnate siano “*disruptive*”. L’aggettivo può essere tradotto in italiano con una doppia valenza: può essere inteso come disturbante oppure come qualcosa di sensazionale e senza precedenti, *ivi*, p. 352.

<sup>84</sup> *Ibidem*.

<sup>85</sup> *Symbols in Hilma af Klint’s imagery*, ModernaMuseet.se, <https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/hilma-af-klint-2013/symbols/>.

all'interno dell'Istituto Veterinario di Stoccolma ad inizio secolo, quando lei e Cassel illustrano un manuale di chirurgia equina e per un anno si trovano circondate da cavalli deceduti, studiandone e disegnandone le tecniche chirurgiche applicate e parti che li compongono, in particolare anche gli organi sessuali.

Dopo aver terminato *I Dieci Più Grandi* af Klint torna a lavorare nuovamente a *I Grandi Dipinti Figurativi* (fig. 39-43), revisionandone gli elementi figurativi. Nel dipinto numero 6 (vedi fig. 41) una donna siede in grembo ad un uomo, una croce li attraversa nel centro e sopra di loro si erigono due sfere contenenti i simboli dell'occhiello e del gancio. La simbologia e la rappresentazione figurativa sono palesi nel mostrare un rapporto sessuale e, descrivendo l'opera, l'artista attribuisce a sé stessa il ruolo dell'uomo e ad Andersson quello della donna. Altri elementi sessuali sono presenti anche nel dipinto numero 8 (vedi fig. 43) della medesima serie, nel quale un uomo con berretto frigio dalle chiare sembianze falliche è avvolto all'interno di un accogliente spazio uterino e sembra portare un seme verso il suo centro tondeggiante, rappresentazione della fecondazione.<sup>86</sup>

In un appunto annotato nel 1906 all'interno del taccuino che Hilma af Klint comincia a tenere assieme a Cassel separatamente dalle altre componenti del gruppo De Fem ritrova la dicitura "Io ero lo strumento dell'estasi".<sup>87</sup> Nel paio di anni a seguire associa sé stessa a un'entità maschile e intreccia la propria esistenza con quella di altre donne provenienti dalla sua cerchia ristretta di amicizie. Dapprima il suo rapporto con Anna Cassel passa da essere una collaborazione artistica ad una simbolica in cui le donne rispecchiano rispettivamente le vesti di ascetico e di vergine vestale. Lentamente le energie mutano, il ruolo ricoperto da Cassel viene riassegnato ad un'altra amica di lunga data, Gusten Andersson, e l'astinenza rimane una questione centrale. L'anno seguente anche quest'ultima viene sostituita in modo piuttosto brusco da un'altra donna, Sigrid Lancén, la quale entra a far parte del gruppo spiritualista quando i membri della composizione originaria lo abbandonano. Quest'ultima relazione sembra ribaltare la visione che af Klint ha dei rapporti amorosi fino a quel momento, la quale usa ora il termine "spartano" per descrivere questo nuovo intreccio – come riferimento all'amore fisico praticato dalle donne spartane.<sup>88</sup>

---

<sup>86</sup> Ibidem.

<sup>87</sup> Almqvist, K., Belfrage, L., *Hilma af Klint: Visionary. On Hilma af Klint and The Spirit Of Her Time*, Bokforlaget Stolpe, Stoccolma, 2020.

<sup>88</sup> Ibidem.

L'amore e la fede, alcuni tra i capisaldi della cultura ottocentesca, sono le due esperienze che più spesso portano a stati di estasi e, come il concetto di genere sembra essere per af Klint un qualcosa di fluido e non più rigidamente limitato, così anche l'estasi fisica e quella spirituale possono portare l'una all'altra e fondersi tra loro. Nel campo della geometria sacra uno dei simboli utilizzati dall'artista, specialmente in *I Dieci Più Grandi*, è la visiva piscis, i cui due cerchi che si intersecano rappresentano l'unione della sfera fisica con quella spirituale, le energie divine che si intrecciano con quelle terrene per creare la vita in quello che appare come un utero cosmico e simboleggia l'equilibrio e l'armonia creata tra forze opposte.<sup>89</sup>

Tra il 1907 e il 1908 l'artista crea tre ulteriori serie ispirate dal concetto di dualismo dell'essere, che in totale contano più di cinquanta dipinti tra cui *Evoluzione* (fig. 44-53), che mostra ancora forme embrionali, conchiglie a spirale, spermatozoi e i colori blu e giallo, esplorando il concetto di sviluppo ed evoluzione della coscienza tramite l'opposizione di polarità: maschile e femminile, luce e ombra, bene e male, collegando la prospettiva biologica della teoria dell'evoluzione della specie di Darwin con una prospettiva dell'evoluzione spirituale a cui sono soggetti gli individui.<sup>90</sup>

Af Klint si rivela un'artista estremamente prolifica, che oltre a realizzare una vasta quantità di opere ad un ritmo serrato produce diversi scritti, riflessioni e annotazioni. Tra il 1917 e il 1918 ne raggruppa più di duemila pagine sotto il titolo *Studi della Vita dell'Anima*, nelle quali, ancora una volta, discute la sua visione sulla suddivisione categorica in uomini e donne e quella che è, per lei, la necessità di andare oltre questa dicotomia da un punto di vista spirituale.

“Inizierò con una parentesi di grande importanza. Molti di quelli che combattono in questo dramma sono vestiti con gli abiti sbagliati. Molti costumi femminili nascondono un uomo. Molti costumi maschili nascondono la donna.”<sup>91</sup> ,

---

<sup>89</sup> Bunian, M. (2020), *Exhibition: 'Hilma af Klint – Artist, Researcher, Medium' at Moderna Museet Malmö*, ArtBlart.com, <<https://artblart.com/2020/07/17/exhibition-hilma-af-klint-artist-researcher-medium-at-moderna-museet-malmo/>>. (Ultima consultazione 10/02/2024)

<sup>90</sup> Ibidem.

<sup>91</sup> “I will begin with a side note of great importance. Many who fight in this drama are dressed in the wrong clothing. Many female costumes conceal a man. Many male costumes conceal the woman.”, Voss, J., *Hilma Af Klint, a Biography*, cit., p. 212.

così scrive nel testo, chiedendo una rivalutazione di quelle che sono le classiche aspettative sociali che limitano, sia fisicamente che mentalmente, gli individui.

Le sue contemporanee donne vengono additate come maschiline se richiedono per sé lo stesso trattamento privilegiato riservato agli uomini e af Klint sembra riflettere sull'eventualità in cui una persona non si riconosca nel corpo e nel genere in cui è nato o quella in cui percepisca al suo interno la convivenza della dicotomia uomo e donna. Più volte lei stessa rappresenta questa tensione nei suoi lavori accostando Vestal e Asket, l'occhiello e il gancio, i colori blu e giallo, la rosa e il giglio. In *Caos Primordiale* dipinge una chiocciola di nautilo da cui emergono contemporaneamente un uomo e una donna sotto le sembianze di lumache, l'animale ermafrodito che unisce i due sessi: questo è lo stato al quale lo spirito ambisce secondo una legge naturale di completamento del sé, di ricerca dell'unione, a cui tutti gli esseri viventi ambiscono.<sup>92</sup>

## 3.2 L'impatto di Rudolf Steiner

Il nome di Rudolf Steiner compare per la prima volta tra le note del taccuino tenuto da Hilma af Klint nei primi mesi del 1908, quando partecipa ad una delle sue conferenze tenute a Stoccolma nello stesso periodo in cui sta lavorando alle serie *Evoluzione* e *La stella a sette punte* (fig. 54-57), disegni e acquerelli in cui esplora i molteplici significati attribuiti a questo numero sacro, associato all'eterna armonia dell'universo che per la Teosofia trasmette energia spirituale.<sup>93</sup> Il motivo che spinge af Klint a tentare un approccio è trovare una risposta alle molteplici domande annotate tra i suoi appunti, le quali mirano a comprendere se i dipinti realizzati fino a quel momento siano effettivamente influenzati dal Rosacrocianesimo e se sia possibile mettersi in contatto con gli esponenti della società segreta.<sup>94</sup>

Non sono, tuttavia, annotate le possibili risposte che Steiner può aver dato ma è certo che i due intrattengono uno scambio di lettere nell'estate del 1908, con le quali presenta il

---

<sup>92</sup> Ibidem.

<sup>93</sup> Bunian, M. (2020), *Exhibition: 'Hilma af Klint – Artist, Researcher, Medium' at Moderna Museet Malmö*, ArtBlart.com, <<https://artblart.com/2020/07/17/exhibition-hilma-af-klint-artist-researcher-medium-at-moderna-museet-malmo/>>. (Ultima consultazione 10/02/2024)

<sup>94</sup> Voss, J., *Hilma Af Klint, a biography*, cit., p. 155.

lavoro da lei svolto sotto la guida di quello che definisce “maestro”. Questa entità avrebbe mandato l’artista a richiedere la presenza di Steiner per aiutarla a comprendere il suo operato, invitandolo a fermarsi a Stoccolma durante il suo viaggio di ritorno in Germania per visitare lo studio in cui le opere sono conservate, data l’impossibilità di spostarle a causa della loro quantità e delle loro dimensioni. La risposta di Steiner giunge un mese dopo con non poca indignazione, asserendo di non comprendere qual è il suo ruolo all’interno della questione e non vedendone lo scopo, se già af Klint ripone così tanta fiducia nel proprio maestro, rimanendo invece a sua disposizione per consigli in ambito occulto.<sup>95</sup>

Nonostante questo, l’incontro avviene. Non è descritto il luogo o la data della visita, gli unici reperti sono dei fogli archiviati sotto i titoli “Note del dottor Steiner” e “Disegni originali del dottor Rudolf Steiner”, ma probabilmente l’avvenimento si svolge tra il 1909 e il 1910, essendo documentata una sua conferenza a Stoccolma in quel periodo. Non è dato sapere come Steiner abbia reagito di fronte ai colori vibranti delle tele maestose o se abbia compreso la simbologia nascosta dietro alle forme che ne fanno da protagoniste. Ciò che rimane dell’incontro sono pochi appunti ritraenti qualche schizzo e annotazione sulle sigle utilizzate, che mostrano come abbia compreso i principi su cui l’artista basa i propri lavori: la relazione tra microcosmo e macrocosmo, il rapporto tra le polarità maschili e femminili e il flusso evolutivo rappresentato dalle lettere “w” e “u”.

Inoltre, secondo un famoso aneddoto, critica af Klint per aver sfruttato il suo talento di medium nella realizzazione dei dipinti – molti teosofi considerano le pratiche medianiche come una misinterpretazione dei messaggi veicolati dagli spiriti al mondo terreno, nonché come un’attività poco affidabile basata su allucinazioni – e le consiglia di tenerli nascosti al pubblico, non ancora pronto alla ricezione di tali opere. Il commento ricevuto spiazzò l’artista talmente tanto da mandarla in crisi e portarla a smettere di dipingere per quattro anni alla serie di lavori compresi in *Dipinti per il tempio*.<sup>96</sup>

Nel 1912 af Klint torna a riflettere sul gruppo di opere che più l’ha tenuta occupata negli ultimi anni, durante i quali crea lavori convenzionali, come ritratti, ma non smette mai di restare in contatto con gli spiriti, i quali hanno semplicemente sospeso di darle

---

<sup>95</sup> Ivi, p.156.

<sup>96</sup> Sukhareva, A. (2023), *Was Wassily Kandinsky Influenced by Hilma af Klint?*, TheCollector.com, <<https://www.thecollector.com/was-wassily-kandinsky-influenced-by-hilma-af-klint/>>. (Ultima consultazione 10/02/2024)

indicazioni riguardanti la creazione artistica. Si circonda di un nuovo gruppo di amiche e, durante la Pentecoste, decide di raggiungere Steiner alla città di Norrköping, poco distante da Stoccolma, dove parla ad un congresso organizzato dalla Società Teosofica ma non viene annotata alcuna interazione tra i due.<sup>97</sup>

Nell'estate del 1913 partecipa assieme ad Anna Cassel, con la quale ha in parte riallacciato i rapporti, ad una mostra tenuta dalla Società Teosofica in due differenti città della Svezia, Visingsö e Stoccolma, dove le donne espongono. Tutti gli eventi promossi dalla Società Teosofica che hanno luogo durante quell'estate vengono oscurati dalle aspre critiche provenienti da Rudolf Steiner, che sfociano nelle sue dimissioni dalla società e dal ruolo di segretario generale della sezione tedesca, seguite dalla fondazione di una Società Antroposofica con base in Svizzera, in un edificio eretto a Dornach chiamato Goetheanum, progettato da lui stesso secondo i principi dell'architettura organica come "un edificio vivente all'interno di un corpo plastico".<sup>98</sup> È una creazione capace di aiutare a comprendere il posto dell'individuo all'interno dello spazio cosmico, che concretizza il pensiero di Steiner attraverso gli elementi architettonici, principio che lui stesso sottolinea affermando che "L'architettura del Goetheanum, se posso dirlo con parole crude, è sorta del tutto senza idee, soltanto perché le forme furono sentite, ma sentite partendo dallo spirito; anche il Goetheanum andava guardato e non spiegato."<sup>99</sup>

Il motivo di tale distacco è dato dalle incompatibilità di pensiero riscontrate con la presidentessa della Società Teosofica, Annie Besant, la quale percepisce una maggiore vicinanza al buddismo rispetto al cristianesimo e diffonde una promozione della nuova incarnazione del Buddha che lui non condivide. Steiner, considerando la reincarnazione del Cristo come un evento irripetibile e affermando di basare il proprio lavoro sulla scienza e di considerare "impossibile da osservare ciò che sta accadendo all'interno della società da un punto di vista scientifico".<sup>100</sup> L'Antroposofia da lui fondata deriva dalla Teosofia, condividendone il principio romantico della riconciliazione tra filosofia, arte, religione e scienza ma differenziandosi per l'importanza attribuita alla figura del Cristo

---

<sup>97</sup> Voss, J., *Hilma Af Klint, a biography*, cit., pp. 207-210.

<sup>98</sup> Steiner, R., *La missione universale dell'arte*, Editrice Antroposofica, Milano, 2011.

<sup>99</sup> Ibidem.

<sup>100</sup> Voss, J., *Hilma Af Klint, a biography*, cit., p. 187.

e al valore della natura e del destino dell'uomo.<sup>101</sup> Steiner afferma che la sfera spirituale influenza continuamente quella fisica, che è manifestazione stessa dello spirito e sottostà a continue trasformazioni da essa governate, le cui reincarnazioni permettono l'evoluzione degli uomini.<sup>102</sup>

Qualche settimana dopo, tra le annotazioni dell'artista compare la menzione ad una nuova serie di dipinti da lei realizzata, intitolata *Albero della Conoscenza*. Le serie eseguite tra il 1912 e il 1915, al termine della pausa presa da af Klint nella creazione di opere spirituali, risentono delle riflessioni fatte dall'artista in quel periodo e sono fortemente influenzate dai testi contenuti all'interno della sua libreria personale, che contano gli scritti di Helena P. Blavatsky, Annie Besant, Charles Leadbeater e Rudolf Steiner, assieme a molti altri, senza i quali non riuscirebbe a liberarsi dal sistema inteso da molti come "realtà". Inoltre, presentano un tipo di pittura astratta più geometrica, un maggiore uso della simbologia cristiana e una più libera interpretazione dei messaggi a lei trasmessi dagli spiriti.

Nel 1913 realizza *Albero della Conoscenza*, ispirandosi alla trascrizione di una conferenza tenuta da Steiner nella quale parla del cervello come portale per il raggiungimento dell'"albero cosmico" e di come, percorrendo il corpo dal suo interno, si possa osservare la diramazione dei nervi che ne attraversano gli organi e si raggruppano al suo apice, il cervello. Descrive il corpo come un albero le cui radici si elevano verso l'alto mentre i rami si allungano verso il basso e le cui foglie rappresentano gli insegnamenti religiosi e i principi scientifici. All'interno delle opere sviluppa il rapporto tra terreno e divino, tra microcosmo e macrocosmo, attraverso forme che sembrano osservate attraverso un microscopio ma che al loro interno contengono un mondo intero di elementi pulsanti che, ancora una volta, mostrano il dualismo tra donna e uomo, blu e giallo, bianco e nero che ruota tutto attorno al simbolo dell'infinito.<sup>103</sup> (Fig. 58-61)

L'anno seguente, con l'avvento della Prima Guerra Mondiale, crea la serie *Il Cigno*, ispirandosi ad uno dei simboli occulti largamente analizzati in *La Dottrina Segreta* di Helena P. Blavatsky. Secondo la leggenda il cigno bianco è chiamato Hansa, quello nero

---

<sup>101</sup> Steiner, R., *La missione universale dell'arte*, cit.

<sup>102</sup> Ibidem.

<sup>103</sup> *Symbols in Hilma af Klint's imagery*, ModernaMuseet.se,

<https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/hilma-af-klint-2013/symbols/>.

Kali Hansa, a cui, quando viene dato da bere del latte mischiato ad acqua, riesce a separare i due liquidi e a berne solamente il latte, simbolo dello spirito, lasciando da parte l'acqua, simbolo della materia, mostrando una saggezza innata. Il cigno è anche emblema della connessione degli elementi, esplorando sia l'acqua che l'aria. Questo dualismo è espresso sulle tele tramite la forte opposizione dei colori bianco e nero, mostrati sia nello sfondo che nel piumaggio dell'animale, che alternano luce e ombra, maschile e femminile, vita e morte (fig. 62-65). Il distacco dalle sue serie precedenti è in questa più visibile che mai, abbandonando i colori pastello, le spirali e le linee sinuose, simbologia come l'occhiello e il gancio e tendendo sempre più all'utilizzo di elementi geometrici e simmetrici, di forti contrapposizioni di colori, la divisione delle tele con linee rette e, nell'evoluzione dal primo all'ultimo dipinto della serie, un costante abbandono della figurazione a favore di una rappresentazione di forme geometriche ed essenziali come il cerchio. Per af Klint il cigno è portatore di luce che trasforma la materia in spirito, che attraversa culture collegando vecchie credenze con la ricerca più recente ed è la fonte di coesione quando il mondo sprofonda nel caos.<sup>104</sup>

Nel 1915 crea altre due serie, *La Colomba* e *Pale d'Altare*, con le quali va a completare il maestoso ciclo di dipinti che compongono *Dipinti per il Tempio*, composto da 193 opere. *La Colomba* (fig. 66-69) raffigura in quattordici lavori il processo di creazione e utilizza simboli del cristianesimo – come la colomba stessa, simbolo di spirito, pace e unità – e la costante battaglia combattuta tra forze del bene e del male attraverso la leggenda di San Giorgio e il drago.<sup>105</sup> La figura di San Giorgio è un altro dei suoi alter ego, simile a lei nel canalizzare le forze divine e potenti attraverso di sé. La familiarità con l'immagine del santo viene coltivata sin dalla tenera età, quando ne fa la prima conoscenza all'interno della cattedrale di Stoccolma, dove viene posta una scultura di Bernt Notke raffigurante il santo a cavallo mentre volge lo sguardo verso l'alto e sembra cogliere il fascio di luce che entra attraverso le vetrate colorate, illuminandolo. La figura rappresentata da Notke sembra quasi troppo esile per affrontare una bestia eppure, come af Klint, riesce ad avere successo nella sua missione.<sup>106</sup> Nei dipinti San Giorgio è

---

<sup>104</sup> Steiner, R., *La missione universale dell'arte*, Editrice Antroposofica, Milano, 2011.

<sup>105</sup> Bunian, M. (2020), *Exhibition: 'Hilma af Klint – Artist, Researcher, Medium' at Moderna Museet Malmö*, ArtBlart.com, <<https://artblart.com/2020/07/17/exhibition-hilma-af-klint-artist-researcher-medium-at-moderna-museet-malmo/>>. (Ultima consultazione 10/02/2024)

<sup>106</sup> Voss, J., *Hilma Af Klint, a biography*, cit., p. 20.

raffigurato mentre punta la lancia verso il cielo anziché infliggere il colpo sul drago, che sembra smaterializzarsi e trasformarsi invece di venire ucciso; tutt'intorno simboli come la croce, la rosa e dei cuori. Anni dopo l'artista stessa ne illustra il significato affermando che "Più San Giorgio combatte contro il grande drago, più forte diventa; la bestia è sconfitta solo attraverso pensieri diretti verso l'interno, verso l'aiuto celeste".<sup>107</sup>

Gli ultimi tre grandi dipinti della serie *Pale d'Altare* (fig. 70-72) concludono il ciclo con un riferimento alla buddista Ruota di Dharma che compare nel testo del vescovo Charles Leadbeater, *Man Visible and Invisible*, secondo cui la realtà consiste di sette piani che portano al più alto livello dell'essere, lo spirituale; per raggiungerlo si parte dal mondo fisico e si passa per quello astrale, più elevato del precedente, che consiste il primo passo per la strada verso lo spirituale. Le prime due opere raffigurano le due direzioni che l'uomo intraprende nell'evoluzione spirituale: quello raffigurante un triangolo – al cui interno sono impilati i piani della ruota – che punta verso il centro di una sfera dorata che richiama un grande sole rappresenta l'ascensione dal mondo materiale all'unità divina, mentre il secondo, analogo al primo ma invertito verso il basso, indica la discesa dall'unità divina verso la diversità del mondo materiale; nel terzo dipinto una piccola stella a sei punte è contenuta all'interno del grande cerchio dorato, simbolo esoterico per l'universo.<sup>108</sup>

In un paio di mesi realizza una serie di 144 acquerelli che prende il nome di *Parsifal*, personaggio epico che riesce a diventare uno dei cavalieri che siedono alla Tavola Rotonda e più di tutti è in grado di avvicinarsi al Sacro Graal, leggenda a cui Wagner si ispira per la sua opera omonima. La missione intrapresa dal cavaliere viene interpretata qui come un viaggio alla ricerca della conoscenza attraverso diversi livelli di coscienza che rispecchia il percorso che af Klint ha svolto accettando di realizzare e comprendere la lunga serie di *Dipinti per il Tempio*.<sup>109</sup> Tra questi alcuni lavori appaiono più figurativi e mostrano un embrione che matura prima in un ragazzo e poi in una ragazza; anche lo stesso Parsifal cambia sesso e, attraverso questo dualismo, mostra l'evoluzione dello spirito poiché le sue avventure non gli insegnano soltanto la forza, l'onore e il coraggio

---

<sup>107</sup> Ivi, p. 233.

<sup>108</sup> Bunian, M. (2020), *Exhibition: 'Hilma af Klint – Artist, Researcher, Medium' at Moderna Museet Malmö*, ArtBlart.com, <<https://artblart.com/2020/07/17/exhibition-hilma-af-klint-artist-researcher-medium-at-moderna-museet-malmo/>>. (Ultima consultazione 10/02/2024)

<sup>109</sup> Voss, J., *Hilma Af Klint, a biography*, cit., pp. 207-208.

ma anche qualità come l'umiltà e la lealtà. Altre sequenze sono puramente astratte e molto sintetiche, e sembrano anticipare opere create da contemporanei, come Kazimir Malevich o negli anni successivi da altri artisti come Josef Albers. Quadrati colorati monocromatici su sfondi chiari presentano scritte che indicano direzioni, riferimenti alle indicazioni date all'artista dagli spiriti per la realizzazione del suo incarico: "Nedåt" (verso il basso), "Framåt" (avanti), "Bakåt" (indietro), "Utåt" (fuori) e "Inåt" (dentro).<sup>110</sup> (Fig. 73-74)

Nel 1917 af Klint crea un'ulteriore serie di acquerelli, *Atomo*, ispirandosi alle recenti scoperte scientifiche che concretizzano una svolta anche negli altri campi della conoscenza. La divisione dell'atomo viene rappresentata sui fogli attraverso la raffigurazione di due sfere contenute all'interno di altrettanti quadrati, ognuno diviso in quattro parti, di dimensioni diverse e posti su due livelli, a simboleggiare lo stato fisico e quello etereo e la fuga dai limiti del primo per il raggiungimento del secondo (fig. 75-76).<sup>111</sup> Per i teosofi la scoperta dell'atomo, come dei raggi x e di tutto ciò che l'occhio non riesce a vedere, rappresenta la prova di una realtà invisibile nascosta oltre il mondo sensibile; per af Klint questo significa che l'atomo, e di conseguenza l'essere umano, sono entità spirituali connesse al centro dell'universo.<sup>112</sup>

Mentre sempre più artisti si recano a Stoccolma e il numero di gallerie e mostre cresce, l'interesse di Hilma af Klint per la città diminuisce e inizia a prediligere spazi più tranquilli. Decide dunque di trasferirsi in modo permanente nell'isola di Munsö, in una residenza da lei progettata che contiene uno studio in cui può lavorare ed esporre tutte le sue opere, pensata precisamente anche per ospitare quelle di dimensioni maggiori. Ci si trasferisce con la madre malata, che muore poco dopo, e l'infermiera di questa, Thomasine Anderson, la quale ha servito come crocerossina durante la guerra e per un breve periodo fa parte del gruppo di tredici donne che si è evoluto dal gruppo De Fem.<sup>113</sup> Anderson porta nella vita di af Klint una calma e una chiarezza che l'artista ricerca da

---

<sup>110</sup> Bunian, M. (2020), *Exhibition: 'Hilma af Klint – Artist, Researcher, Medium' at Moderna Museet Malmö*, ArtBlart.com, <<https://artblart.com/2020/07/17/exhibition-hilma-af-klint-artist-researcher-medium-at-moderna-museet-malmo/>>. (Ultima consultazione 10/02/2024)

<sup>111</sup> Voss, J., *Hilma Af Klint, a biography*, cit., p. 211.

<sup>112</sup> Bunian, M. (2020), *Exhibition: 'Hilma af Klint – Artist, Researcher, Medium' at Moderna Museet Malmö*, ArtBlart.com, <<https://artblart.com/2020/07/17/exhibition-hilma-af-klint-artist-researcher-medium-at-moderna-museet-malmo/>>. (Ultima consultazione 10/02/2024)

<sup>113</sup> *Symbols in Hilma af Klint's imagery*, ModernaMuseet.se, <<https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/hilma-af-klint-2013/symbols/>>.

molto, una serenità che viene documentata anche all'interno degli appunti e sembra aver plasmato il suo approccio alle cose. Diventando partner non solo nella vita ma anche nelle pratiche artistiche, campo in cui Anderson collabora aiutando con la traduzione in tedesco. Il loro obiettivo è recarsi alla nuova sede della Società Antroposofica in Svizzera e donare alcune opere, tra cui *Fiori, Muschi e Licheni*, illustrazioni di fiori e piante eseguite ad acquerello e analizzate in modo scientifico, accompagnate dal loro nome in latino, da un diagramma della loro essenza e dalle loro qualità e sensazioni che a loro associa (fig. 77).<sup>114</sup> Durante il corso della sua vita, a culminare con questi lavori, af Klint dimostra di essere un'attenta osservatrice guidata da una profonda passione per la natura e dotata di una mente analitica che può sfruttare per riuscire a guardare anche oltre la realtà visibile. L'amore per il mondo naturale è tracciabile sin dalla sua infanzia, durante la quale il padre stesso viene definito come un uomo che ama la natura e la giovane artista realizza acquerelli dettagliati di piante (fig. 78), e ancora dai numerosi paesaggi che dipinge nella sua produzione artistica parallela a quella spirituale e nella volontà di stabilirsi in un'abitazione circondata da spazi aperti e posta nei pressi di un lago.

Il vuoto e la distruzione lasciati dalla guerra possono, per af Klint, essere colmati attraverso nuove immagini più elevate e il primo passo per liberare sé stessi dall'esperienza meramente fisica e dolorosa è l'immersione nella natura, a cui ora volge piuttosto che agli incontri spirituali e alle sedute, illustrando il suo modo di agire con queste parole:

In primo luogo, tenterò di capire i fiori della Terra; prenderò le piante che si sviluppano sul terreno come mio punto di partenza. Poi, con la stessa cura, studierò ciò che vive nelle acque della Terra. Poi l'etere blu con le sue miriadi di creature sarà oggetto del mio studio, e infine penetrerò nella foresta, esplorando i muschi silenziosi, gli alberi e i molti animali che popolano il fresco e oscuro sottobosco.<sup>115</sup>

---

<sup>114</sup> Ibidem.

<sup>115</sup> "First I will attempt to understand the flowers of the earth; I will take the plants that grow on land as my starting point. Then, with the same care, I will study what lives in the waters of the earth. Then the blue ether with its myriad creatures will be the subject of my study, and finally I will penetrate the forest, exploring the silent mosses, the trees, and the many animals that inhabit the cool, dark undergrowth.", Ivi, pp. 307-308.

Per af Klint ogni essere umano ha una controparte all'interno del mondo botanico e le considerazioni su di esso possono portare ad una migliore comprensione di sé e, conseguentemente, alla liberazione dalla costrizione terrena della carne. Ancora una volta microcosmo e macrocosmo si vedono uniti, in costante interazione l'uno con l'altro.<sup>116</sup>

### 3.2.1 La valigia-museo

Le energie di Hilma af Klint, con il supporto di Thomasine Anderson, sono ora rivolte verso l'esterno, non per allargare i propri orizzonti spirituali – già espansi attraverso la conoscenza di vite precedenti e reincarnazioni – bensì con lo scopo di concentrarsi sul mondo più prossimo e diffondere ciò che l'artista ha documentato per anni.

Dal 1919 comincia a produrre una serie di testi che si differenziano da quelli scritti negli anni precedenti in quanto non sono più note spontanee di difficile comprensione ma scritti deliberati la cui intenzione è di essere compresi. Anche la lingua utilizzata sottolinea questo scopo poiché il tedesco è la lingua parlata nella città svizzera di Dornach, dove Rudolf Steiner ha eretto il suo primo edificio che funge da centro nevralgico della Società Antroposofica. La costruzione è interamente realizzata in legno, con doppia cupola e decorazioni sinuose che ben si sposano con il paesaggio naturale circostante e rappresenta ciò che af Klint desidera realizzare da molto più tempo: creare un luogo che può ospitare tutte le sue opere e metterle a disposizione di un pubblico volenteroso di espandere la propria mente.<sup>117</sup>

I testi da lei redatti sono scritti in un tedesco chiaro e comprensibile, corredati da una copertina e il titolo *Pensieri di Hilma af Klint*, assieme ad una nota che cita “accompagnati da un fascicolo di disegni”. La possibilità di avere finalmente uno spazio in cui riuscire a vedere tutte le serie di *Dipinti per il Tempio* nella loro interezza la spinge alla realizzazione di una panoramica portatile dei suoi lavori. Documenta quindi, attraverso fotografie, ogni dipinto e crea delle miniature degli stessi, ingrandendone a volte dei particolari che ritiene essere più utili alla comprensione, dando l'impressione di osservarli

---

<sup>116</sup> Müller-Westermann, I., *The Botanical Roots of Hilma af Klint's Abstraction*, Moderna Museet, Stoccolma, 2013.

<sup>117</sup> Ivi, pp. 223-225.

al microscopio.<sup>118</sup> Nel giro di qualche mese realizza dieci album del tipico formato utilizzato per i paesaggi, ognuno fornito di una copertina blu scuro, al cui interno sono presenti le fotografie in bianco e nero dell'opera originale e, nella pagina a fianco, la versione in miniatura dipinta ad acquerello che riprende fedelmente i colori di quelle a grandezza naturale. Le immagini presentano una numerazione consecutiva che va dal numero 1 al 189, insieme al titolo dell'opera e all'anno della sua realizzazione.<sup>119</sup> (Fig. 79)

La dipartita della madre dà ad af Klint la possibilità di un'indipendenza attesa per anni ma, al contempo, la fa riflettere su quello che è per lei il significato della morte, quale il suo rapporto con essa e cosa accade dopo che lo spirito abbandona il mondo terreno. Questi interrogativi vengono indagati in un'ulteriore serie di dipinti, *Il punto di vista attuale dei Mahatma*, nei quali lavora unicamente con i colori bianco e nero, a rappresentare la contrapposizione tra vita e morte.<sup>120</sup>

Nell'autunno del 1920 af Klint e Anderson si recano a Dornach con l'intento di discutere con Steiner una possibile collaborazione e lì si iscrivono alla Società Antroposofica. Il Goetheanum pullula di artisti che offrono il loro talento per il suo perfezionamento ma af Klint non ha intenzione di prestarsi nel lavorare incessantemente per lui poiché quello in cui spera è di poter collaborare con Steiner come sua pari, rendendo disponibile all'interno della sede la totalità delle opere comprese in *Dipinti per il Tempio*, che porta con sé nella loro versione miniaturizzata proprio con lo scopo di fargliele visionare. L'artista è, infatti, convinta che la sua arte sia una diretta rappresentazione dei principi sostenuti da Steiner. Tuttavia, durante la loro visita le donne non hanno modo di interloquire personalmente con Steiner e nemmeno all'interno dei taccuini vi sono riferimenti di quanto accaduto o ciò che vedono, compreso l'operato degli altri artisti.<sup>121</sup> L'anno seguente tornano a Dornach, dove rimangono per tutta la stagione invernale. Il tanto atteso incontro con Steiner probabilmente ha luogo nel 1922 e, quando l'artista gli mostra i dieci volumi che ha portato con sé e ulteriori fotografie aggiuntive, lui si limita

---

<sup>118</sup> Bunian, M. (2020), *Exhibition: 'Hilma af Klint – Artist, Researcher, Medium' at Moderna Museet Malmö*, ArtBlart.com, <<https://artblart.com/2020/07/17/exhibition-hilma-af-klint-artist-researcher-medium-at-moderna-museet-malmo/>>. (Ultima consultazione 10/02/2024)

<sup>119</sup> Voss, J., *Hilma Af Klint, a biography*, cit., pp. 223-225.

<sup>120</sup> Ivi, pp. 228-229.

<sup>121</sup> Lindén, G., *I Describe The Way And Meanwhile I Am Proceeding Along It: A Short Introduction On Method And Intention In Hilma Af Klint's Work From An Esoteric Perspective*, cit., pp. 12-20.

a rispondere con quattro commenti. I dipinti numero 13, 14, 15, 16, 17 e 18 della serie *Caos Primordiale* sono descritti come i migliori dal punto di vista simbolico; il sesto libro appartiene ad un gruppo; la sua serie più impegnativa, *I Dieci Più Grandi*, viene detta appartenere al mondo astrale; l'ultimo commento fa riferimento ad un dipinto figurativo conservato nello studio dell'artista. Af Klint allega a queste reazioni anche le prime da lui trasmesse vent'anni prima, durante il loro primo brevissimo incontro e interpreta il tutto, forse in maniera errata e guidata dall'entusiasmo, come un incoraggiamento e un possibile interesse nei confronti dei suoi lavori.<sup>122</sup>

Nel periodo successivo alla loro prima visita af Klint e Anderson si dedicano alle letture di Steiner e rimangono particolarmente colpite da una sua conferenza sull'arte in cui afferma che ritrarre la realtà attraverso le sue sembianze oggettive non è il metodo adeguato al raggiungimento del mondo spirituale e l'utilizzo del puro colore privato della linea di contorno è uno dei suoi principi fondanti. Per la prima volta, la linea scompare anche dai dipinti di af Klint. Con la serie *Sulla Visione di Fiori e Alberi* abbandona le forme geometriche e realizza più di settanta acquerelli in cui ambisce a ritrarre la dimensione spirituale di piante e fiori utilizzando una tecnica a lei nuova e prediletta da Steiner stesso, che invita a bagnare dapprima tutto il foglio per poi dipingerci sopra; in questo modo il colore scivola autonomamente creando anche delle forme involontarie (fig. 80-81), metodo ora privilegiato dall'artista a causa di dolori sempre maggiori alle mani e che, quindi, le permette di lavorare in maniera più libera.

La notte di Capodanno del 1922 un fuoco doloso riduce a cenere il Goetheanum che, a causa della sua struttura in legno, non ha scampo di fronte alle fiamme. Steiner comincia immediatamente a progettare un nuovo edificio, stavolta costruito in cemento armato, che mantiene le forme sinuose del primo adattandole al nuovo materiale. Af Klint lo approccia nuovamente tramite una lettera in cui lo inquisisce a proposito delle proprie opere realizzate tra il 1906 e il 1920, da lui viste, chiedendo se possono essere utili e utilizzate in qualche modo o se devono essere distrutte. Lui risponde che è un peccato distruggerle, il momento storico è giusto per la comprensione di quanto vogliono comunicare e i membri della società possono prendere in considerazione di porle nel luogo più consono. Più avanti af Klint interpreta la risposta intendendo che le opere devono restare in

---

<sup>122</sup> Ivi, pp. 12-30.

Scandinavia.

Tuttavia, Steiner non ha modo di vedere la conclusione del cantiere del nuovo Goetheanum, né di comunicare ulteriormente con af Klint per quanto riguarda le sue opere poiché, dopo una malattia, muore nel 1925.



Figura 9. Hilma af Klint, *Serata Estiva in Oland*, 1888, olio su tela, Dorsia Hotel, Göteborg, Svezia.



Figura 10. Hilma af Klint, *Andromeda in riva al mare*, 1888, olio su tela, collezione privata.

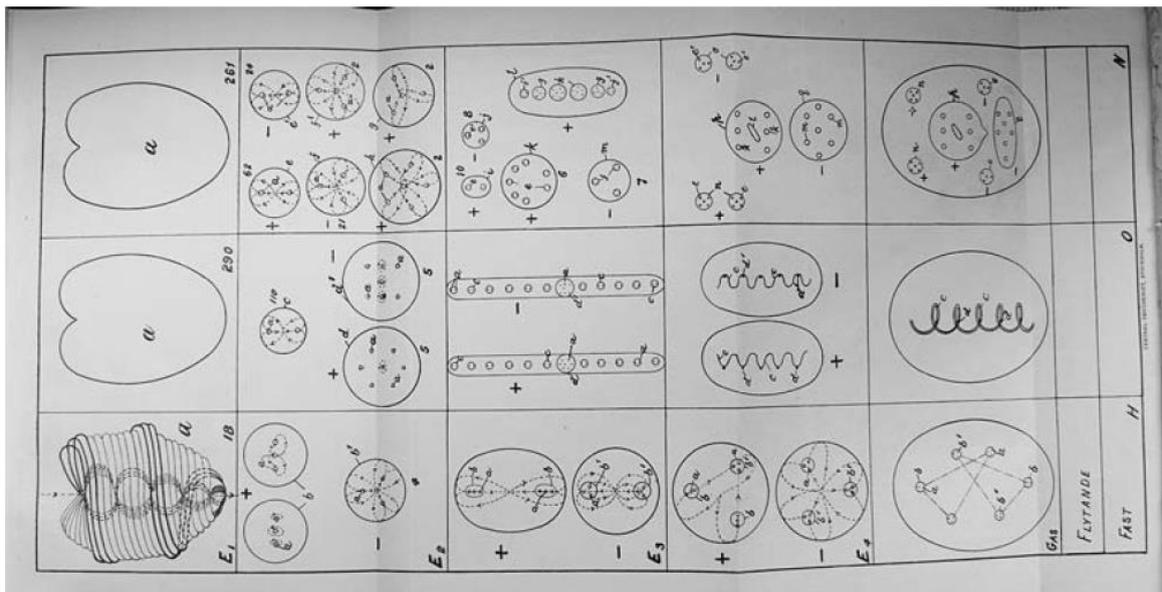


Figura 11. Annie Besant, *Trasformazione della materia in spirito*, *Occult Chemistry*, 1987, Società Teosofica Svedese.



Figura 12. Hilma af Klint, *Caos Primordiale*, 1906, olio su tela, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.



Figura 14. Hilma af Klint, *Caos Primordiale*, n. 16, 1906, olio su tela, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.





Figura 16. Hilma af Klint, *Eros*, n. 1, 1907, olio su tela, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.

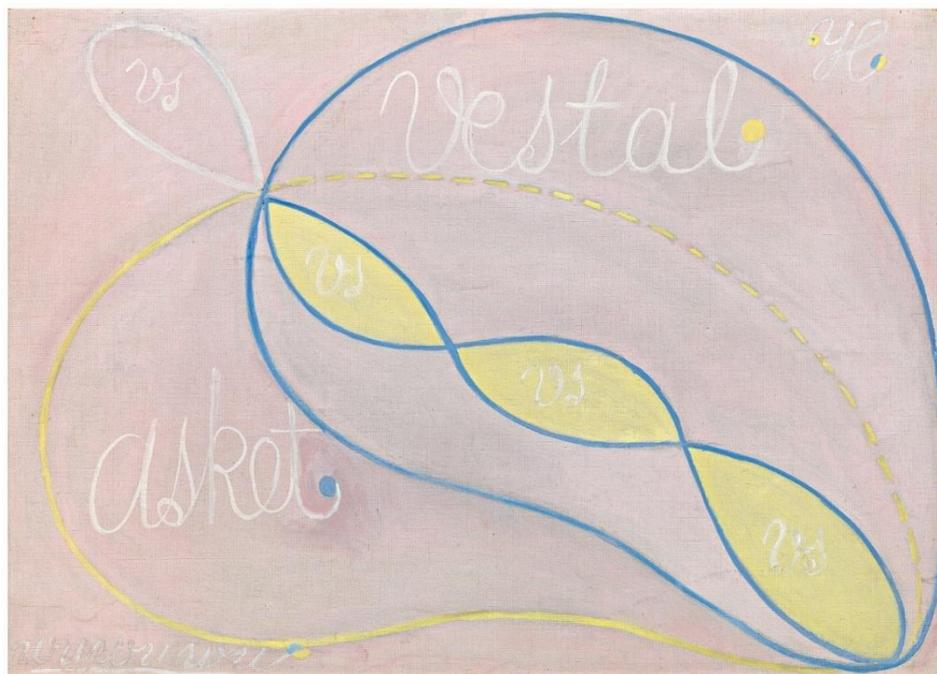


Figura 17. Hilma af Klint, *Eros*, n. 2, 1907, olio su tela, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.



Figura 18. Hilma af Klint, *Eros*, n. 3, 1907, olio su tela, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.



Figura 19. Hilma af Klint, *Eros*, n. 4, 1907, olio su tela, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.



Figura 20. Hilma af Klint, *Eros*, n. 5, 1907, olio su tela, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.

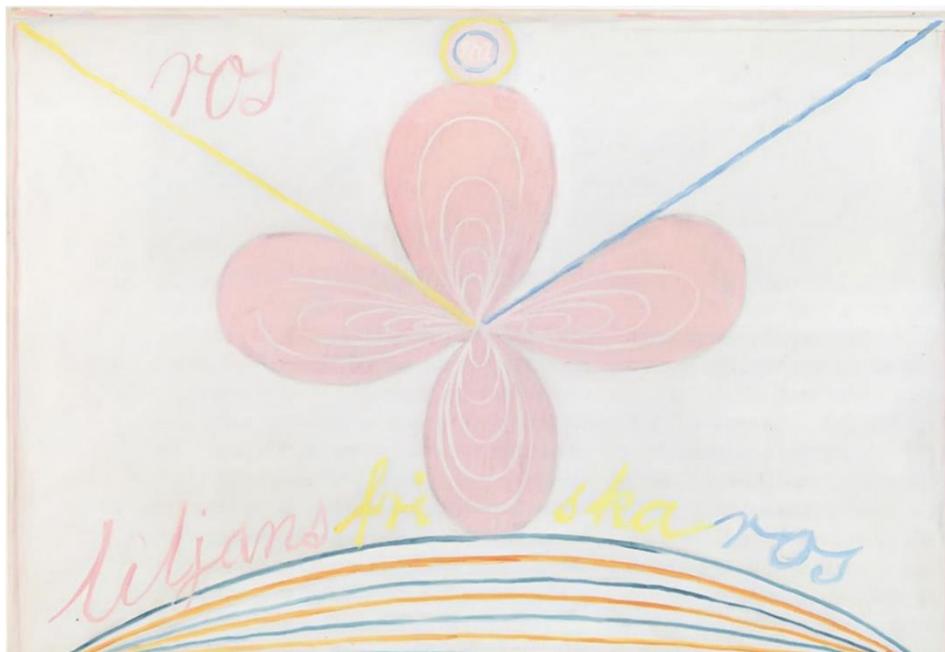


Figura 21. Hilma af Klint, *Eros*, n. 6, 1907, olio su tela, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.



Figura 22. Hilma af Klint, *Eros*, n. 7, 1907, olio su tela, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.



Figura 23. Hilma af Klint, *Eros*, n. 8, 1907, olio su tela, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.



Figura 24. Hilma af Klint, *I Dieci Più Grandi, No. 1, Giovinezza*, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.



Figura 25. Hilma af Klint, *I Dieci Più Grandi, No. 2, Giovinezza*, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.



Figura 26. Hilma af Klint, *I Dieci Più Grandi*, No. 3, *Giovinezza*, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.



Figura 27. Hilma af Klint, *I Dieci Più Grandi*, No. 4, *Giovinanza*, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.



Figura 28. Hilma af Klint, *I Dieci Più Grandi*, No. 5, *Maturità*, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.



Figura 29. Hilma af Klint, *I Dieci Più Grandi*, No. 6, *Maturità*, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.



Figura 30. Hilma af Klint, *I Dieci Più Grandi, No. 7, Maturità*, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.



Figura 31. Hilma af Klint, *I Dieci Più Grandi*, No. 8, *Maturità*, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.

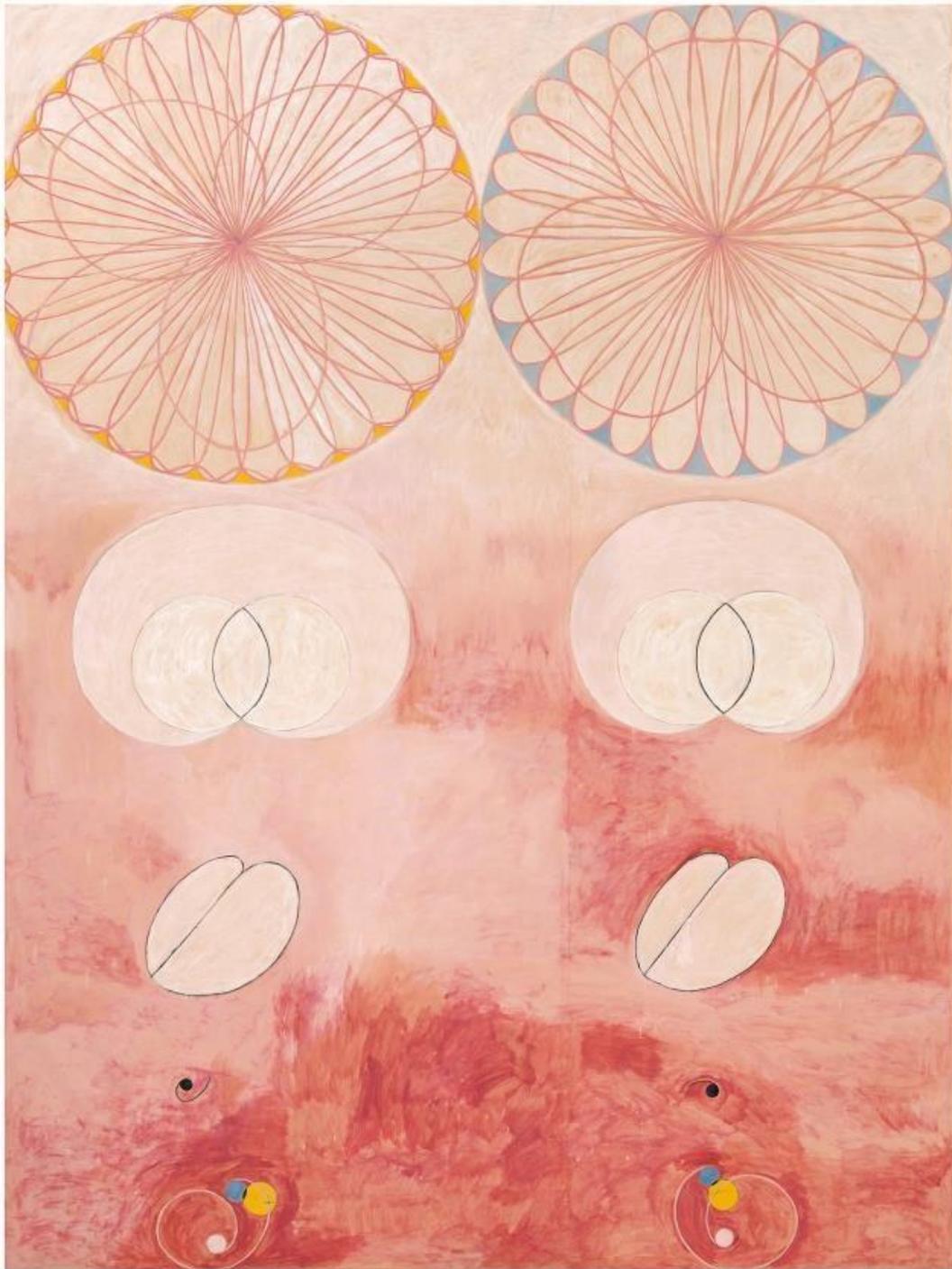


Figura 32. Hilma af Klint, *I Dieci Più Grandi*, No. 9, *Vecchiaia*, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia

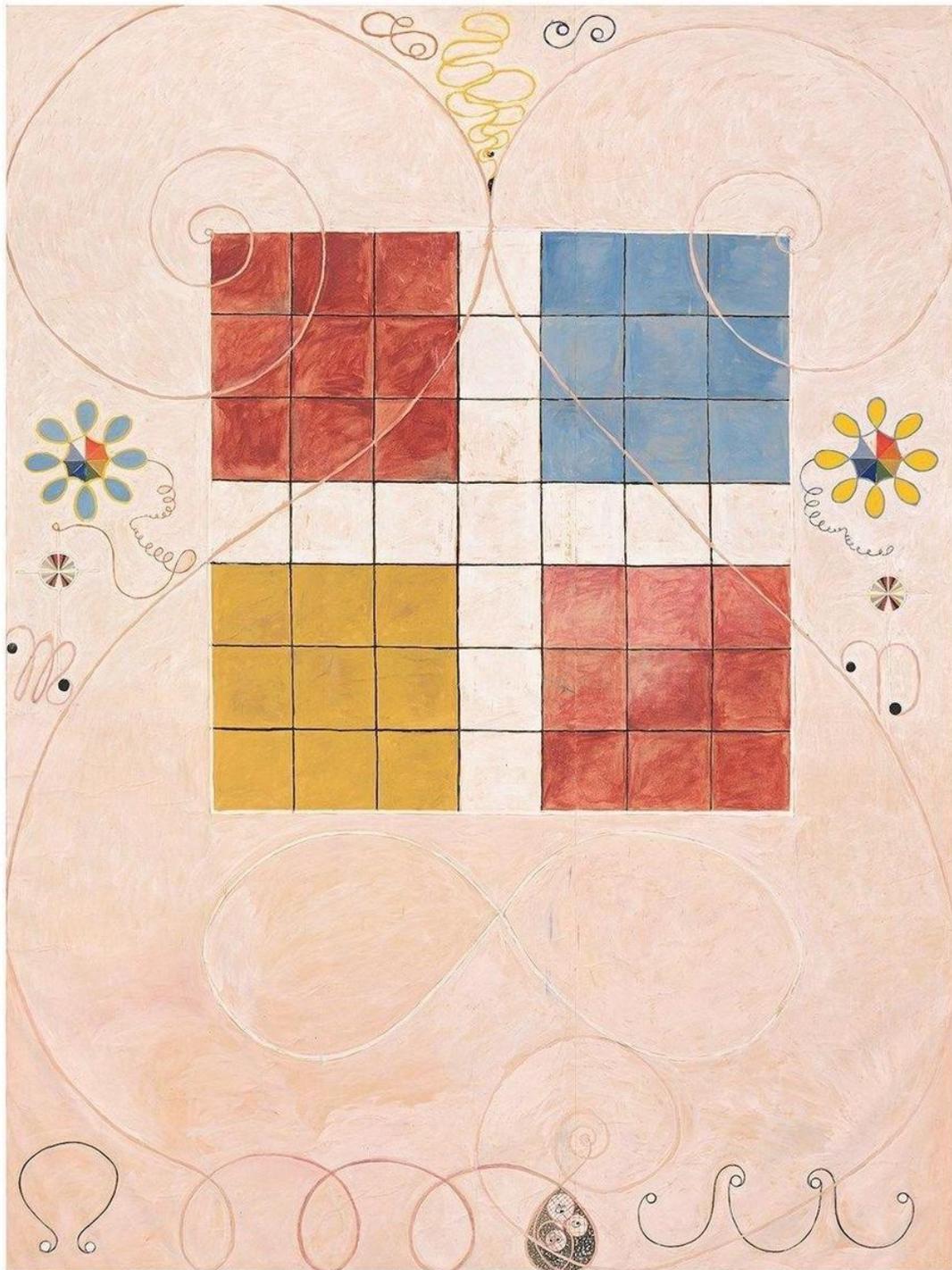


Figura 33. Hilma af Klint, *I Dieci Più Grandi*, No. 10, *Vecchiaia*, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.

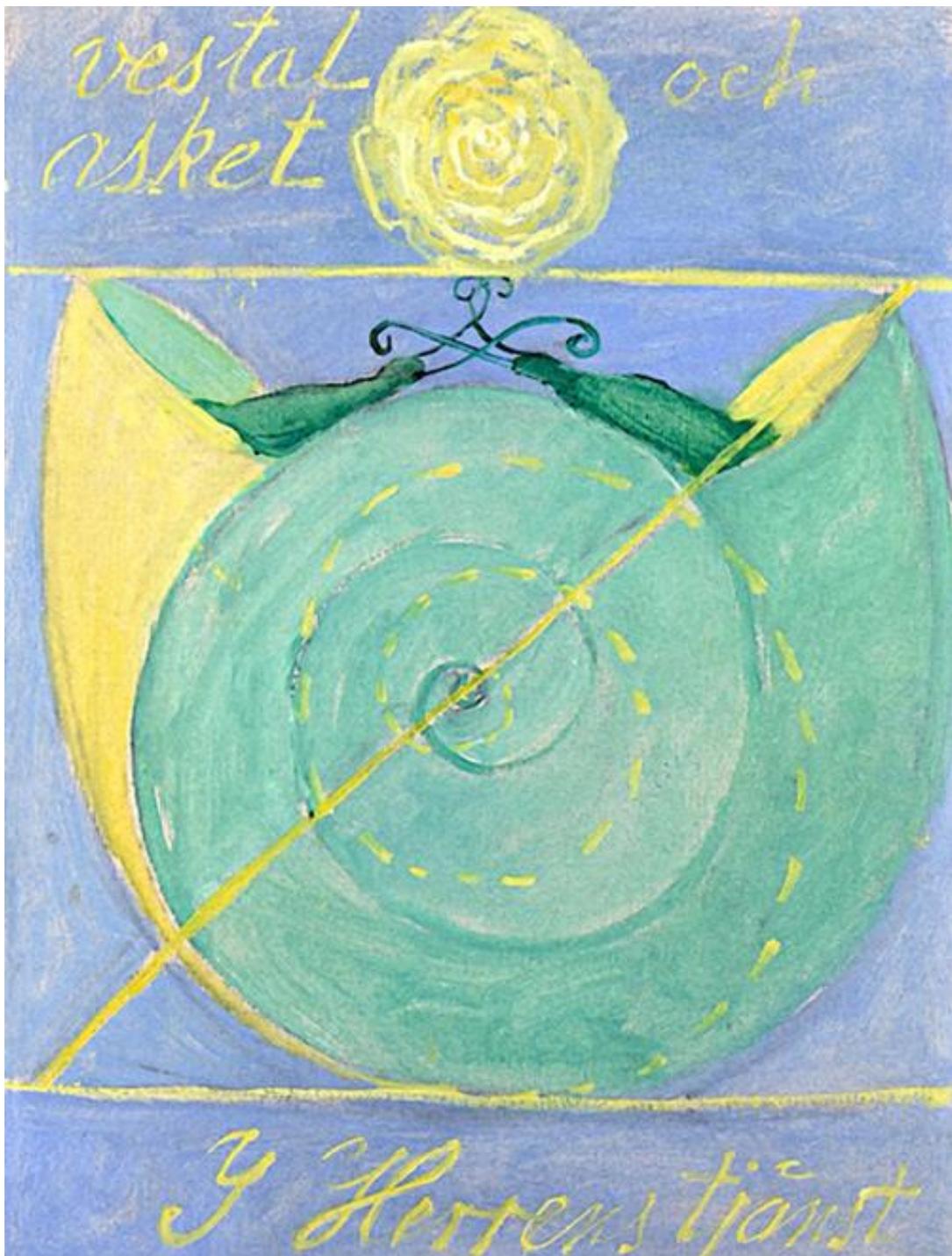


Figura 34. Hilma af Klint, *Caos Primordiale*, n. 9, 1906, olio su tela, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.



Figura 35. Hilma af Klint, *Caos Primordiale*, n. 13, 1906, olio su tela, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.

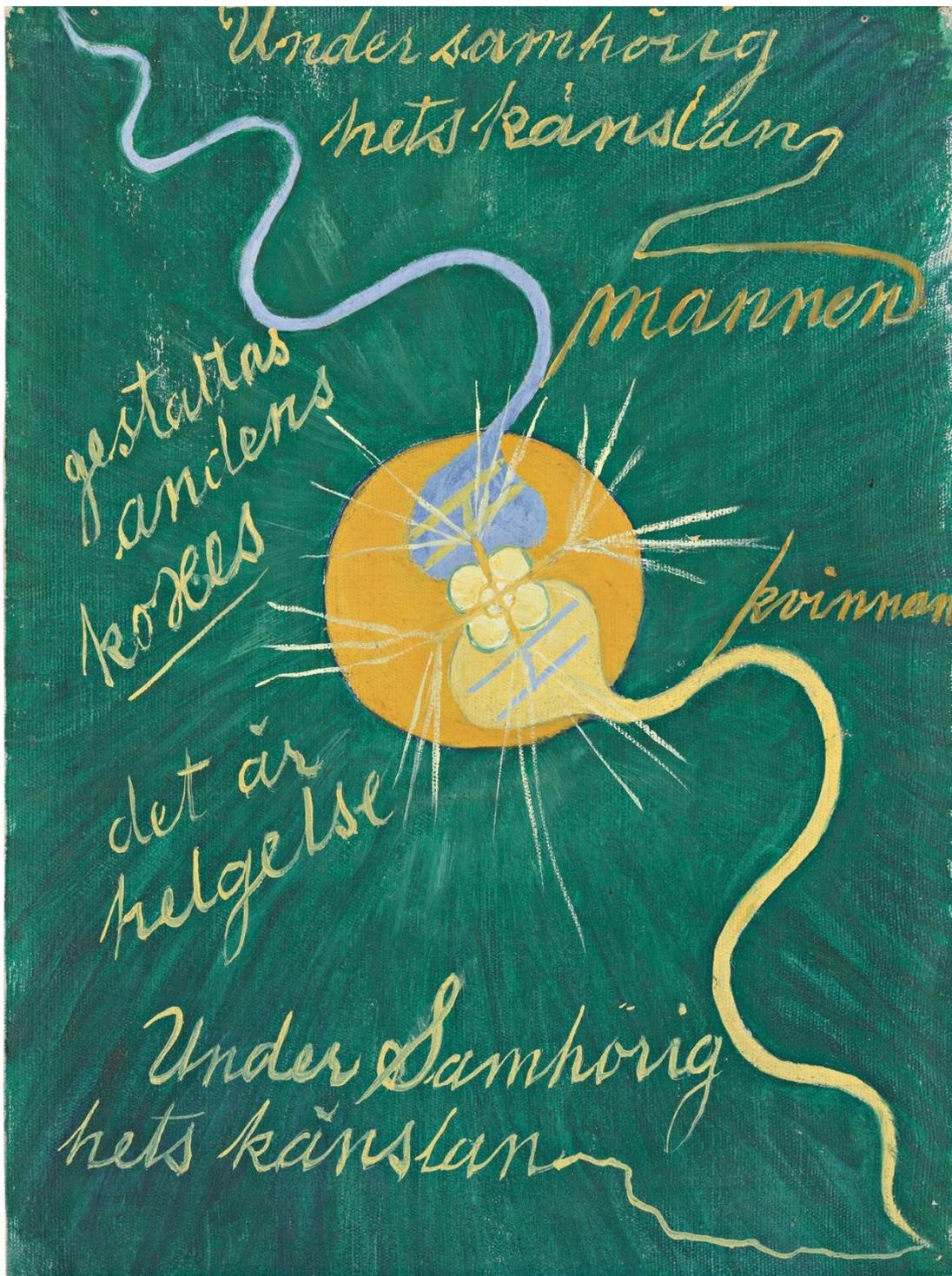


Figura 36. Hilma af Klint, *Caos Primordiale*, n. 15, 1906, olio su tela, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.



Figura 37. Hilma af Klint, *Caos Primordiale*, n. 24, 1906, olio su tela, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.



Figura 38. Hilma af Klint, disegno automatico di figura maschile con berretto frigio, 1907, grafite su carta, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.



Figura 39. Hilma af Klint, *I Grandi Dipinti Figurativi*, n. 3, 1907, olio su tela, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.



Figura 40. Hilma af Klint, *I Grandi Dipinti Figurativi*, n. 5, 1907, olio su tela, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.

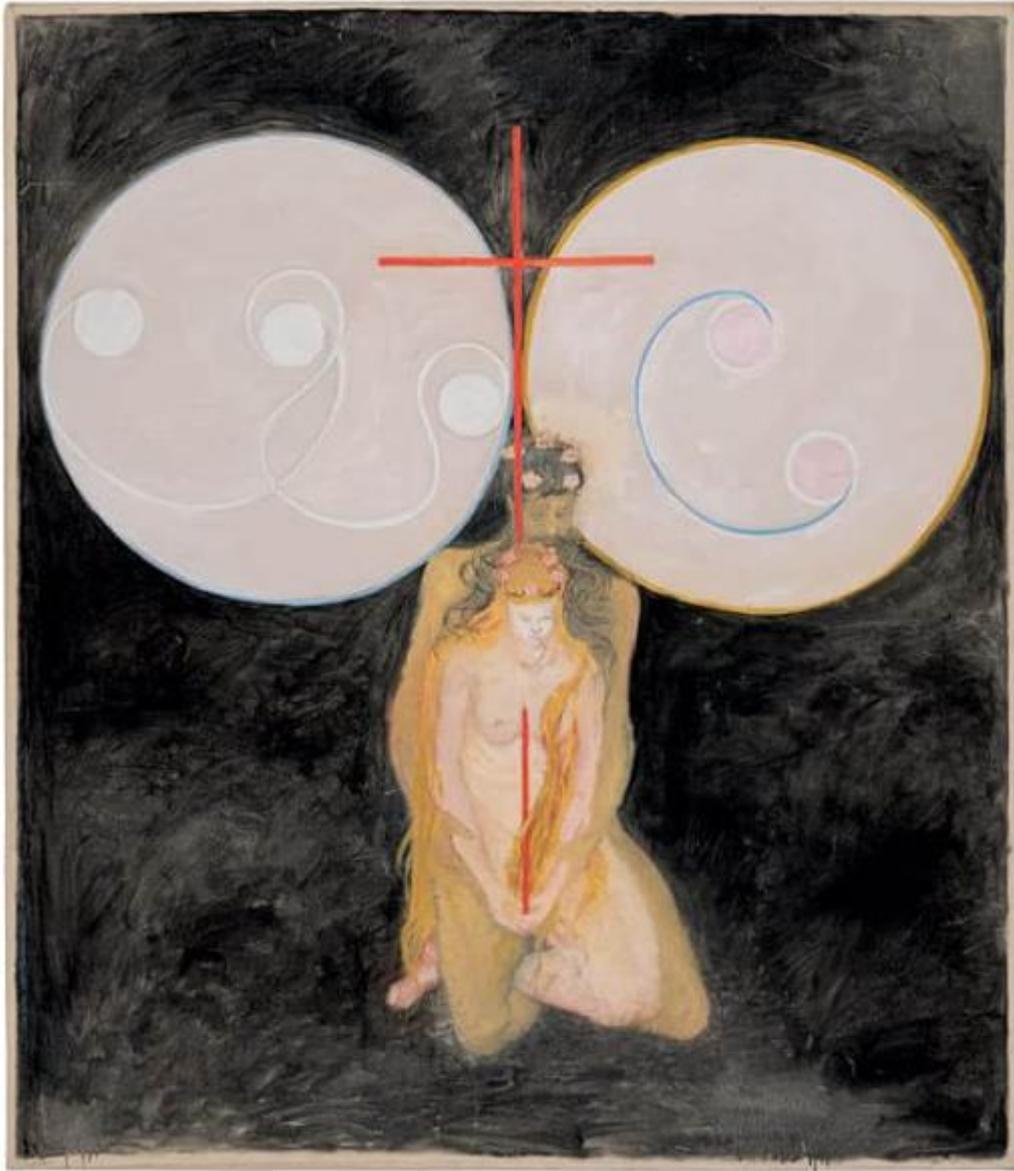


Figura 41. Hilma af Klint, *I Grandi Dipinti Figurativi*, n. 6, 1907, olio su tela, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.



Figura 42. Hilma af Klint, *I Grandi Dipinti Figurativi*, n. 7, 1907, olio su tela, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.



Figura 43. Hilma af Klint, *I Grandi Dipinti Figurativi*, n. 8, 1907, olio su tela, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.

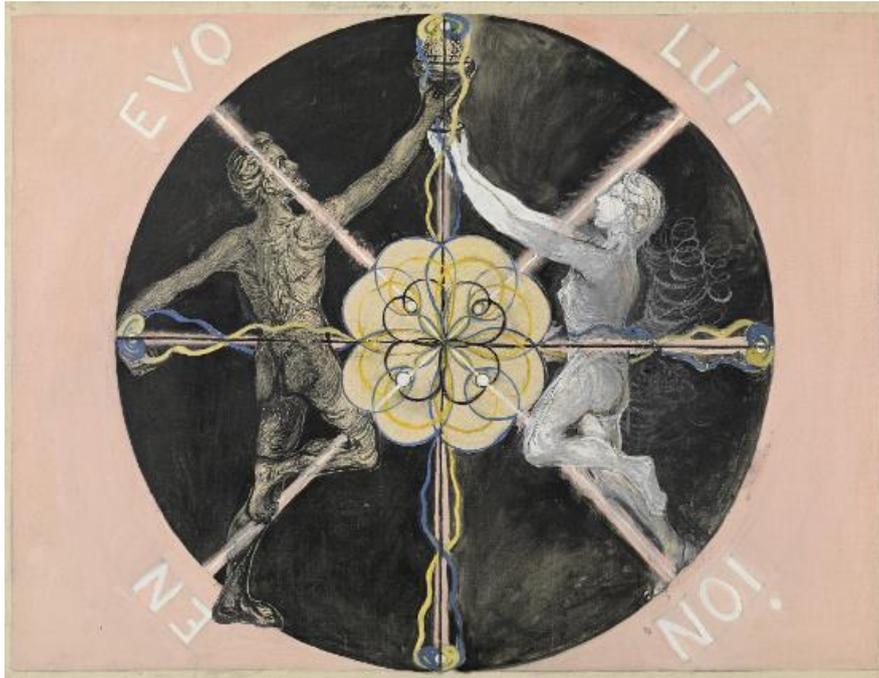


Figura 44. Hilma af Klint, *Evoluzione*, n. 3, 1908, olio su tela, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.

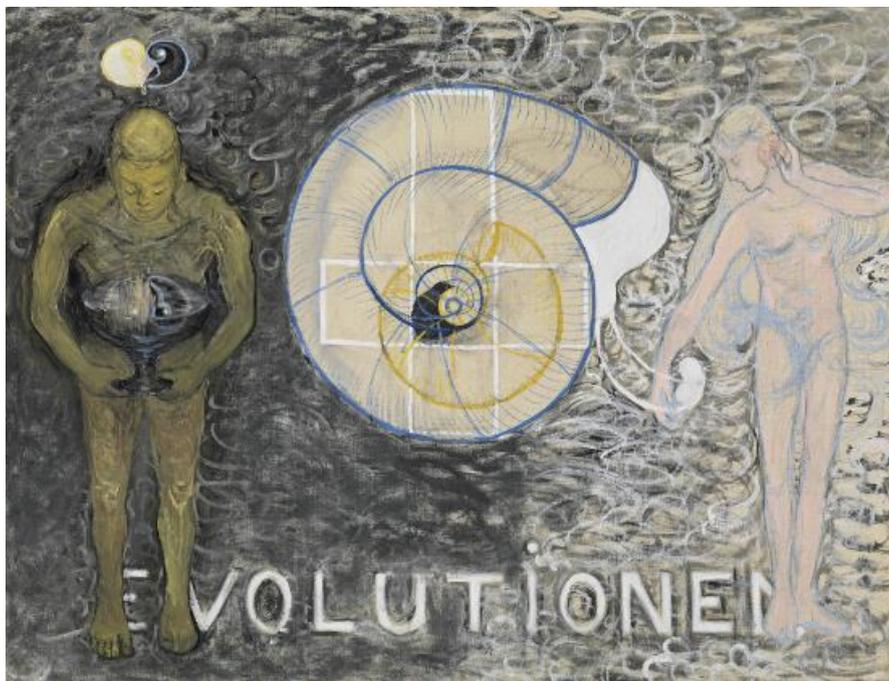


Figura 45. Hilma af Klint, *Evoluzione*, n. 4, 1908, olio su tela, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.

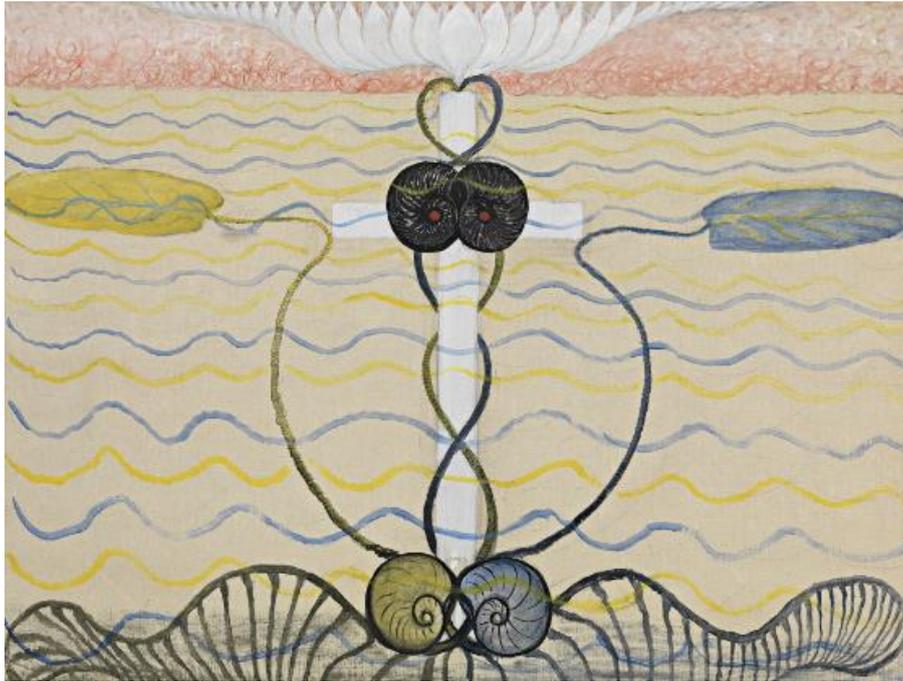


Figura 46. Hilma af Klint, *Evoluzione*, n. 6, 1908, olio su tela, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.

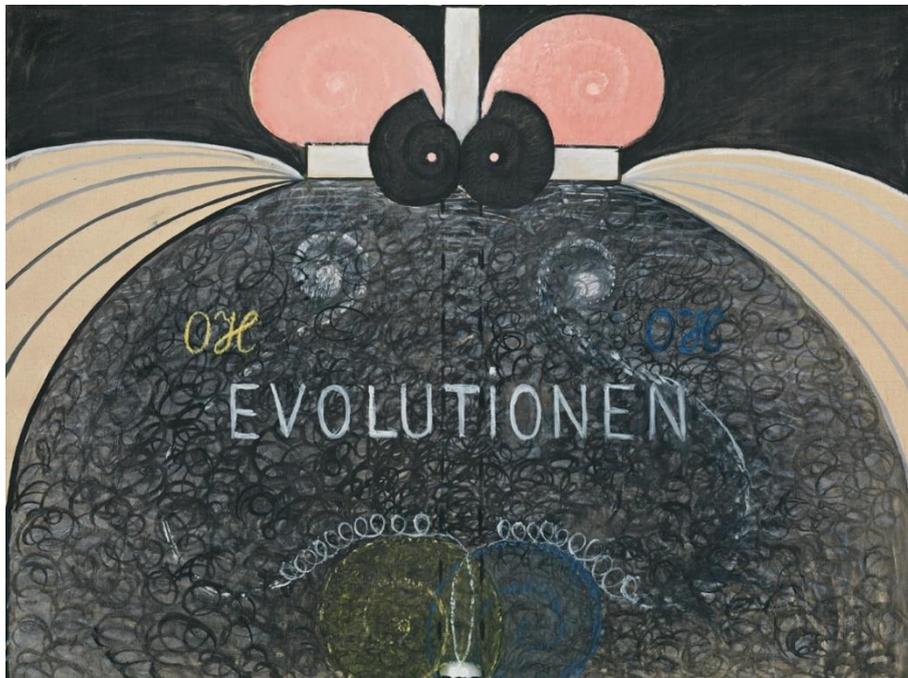


Figura 47. Hilma af Klint, *Evoluzione*, n. 7, 1908, olio su tela, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.

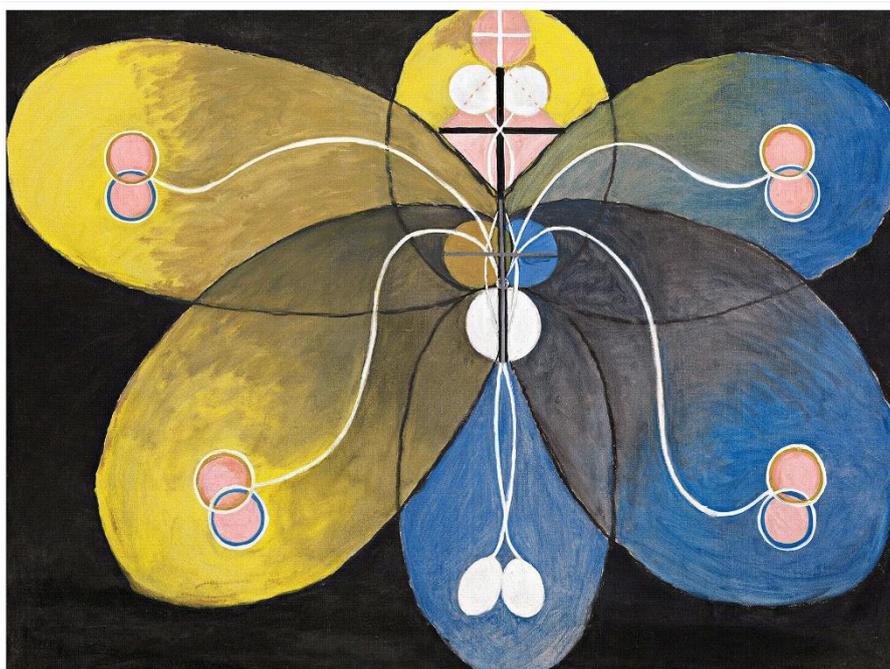


Figura 48. Hilma af Klint, *Evoluzione*, n. 9, 1908, olio su tela, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.

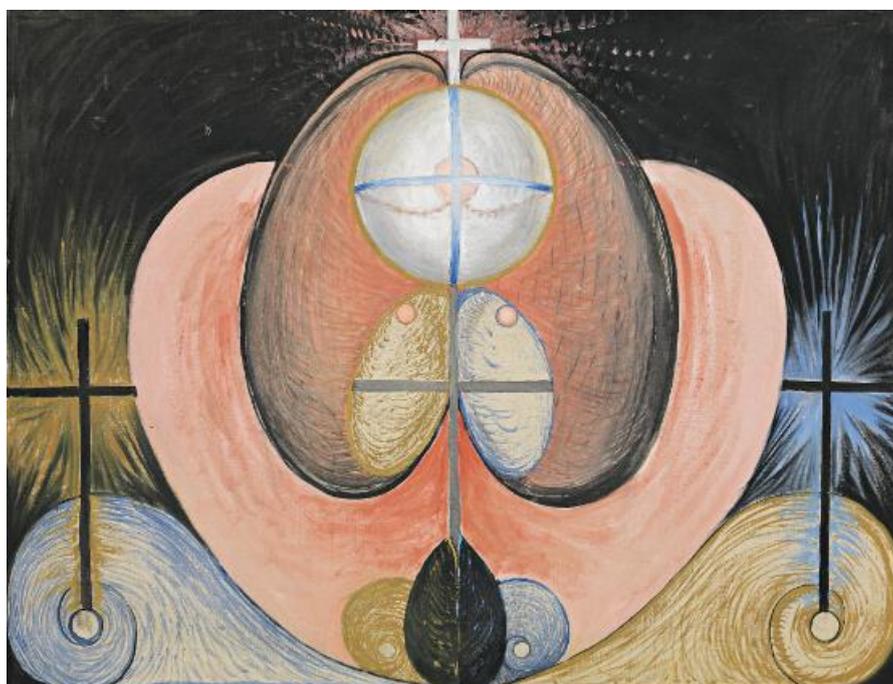


Figura 49. Hilma af Klint, *Evoluzione*, n. 10, 1908, olio su tela, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.

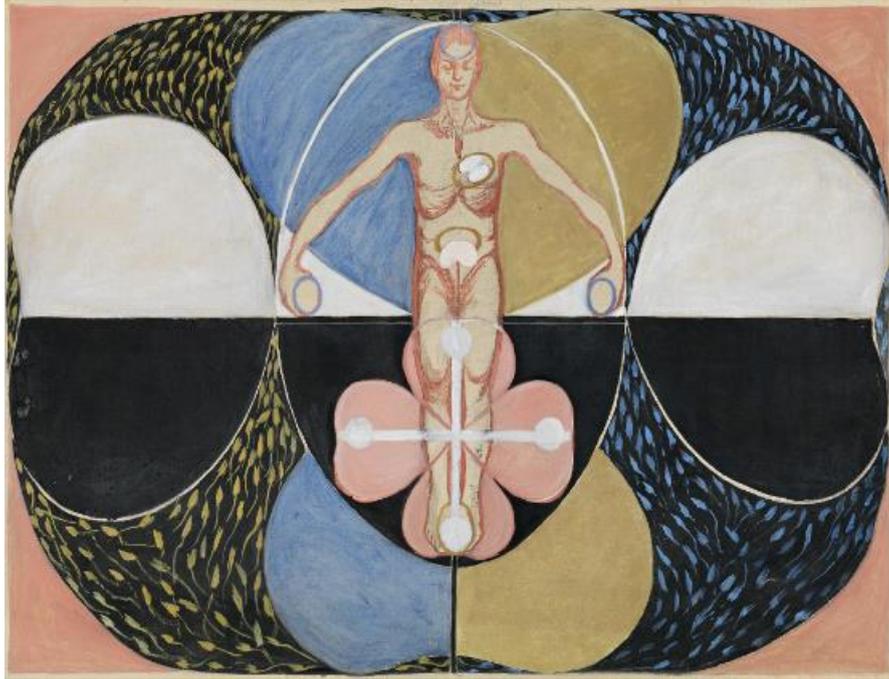


Figura 50. Hilma af Klint, *Evoluzione*, n. 11, 1908, olio su tela, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.



Figura 51. Hilma af Klint, *Evoluzione*, n. 14, 1908, olio su tela, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.



Figura 52. Hilma af Klint, *Evoluzione*, n. 15, 1908, olio su tela, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.



Figura 53. Hilma af Klint, *Evoluzione*, n. 16, 1908, olio su tela, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.

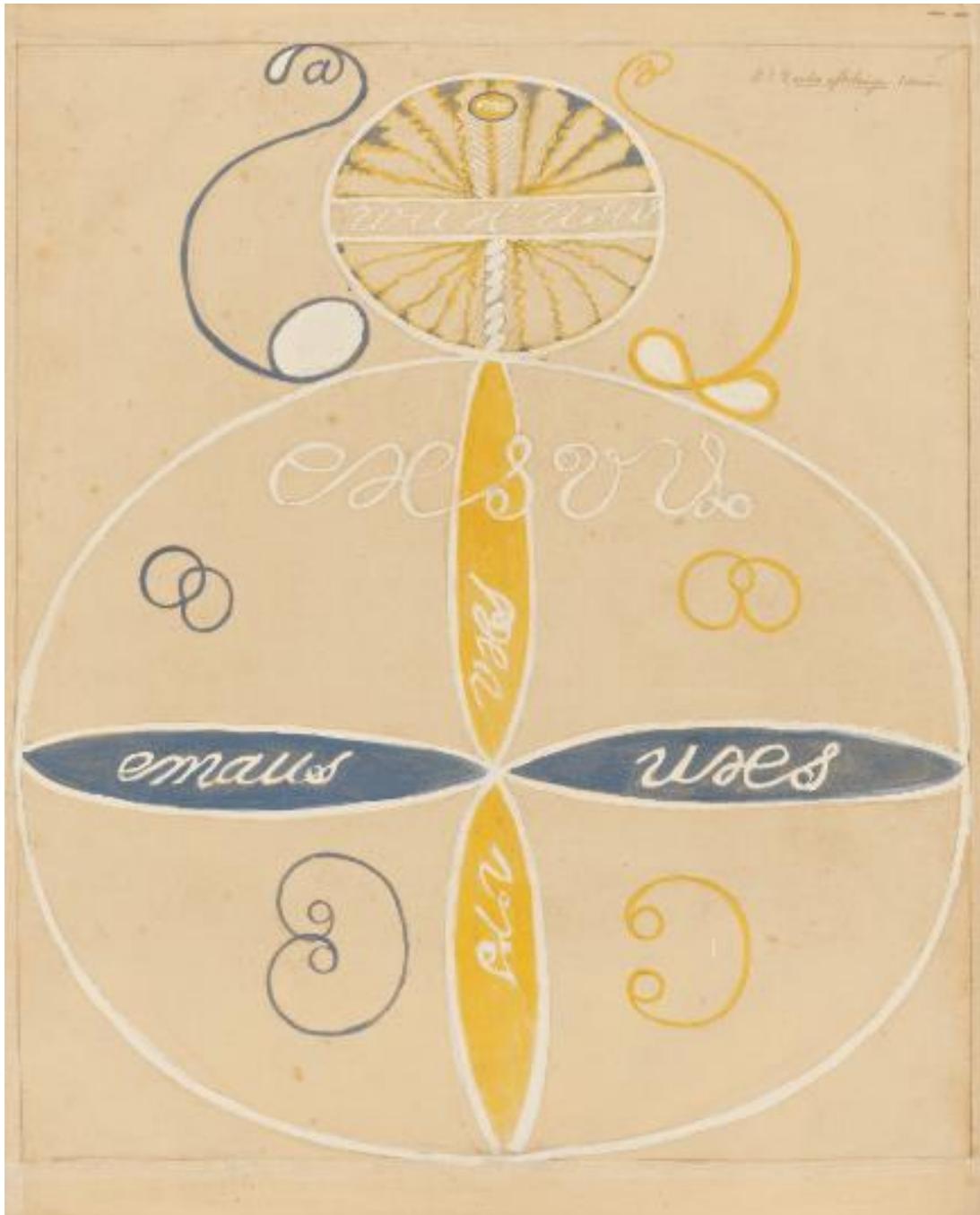


Figura 54. Hilma af Klint, *La Stella a Sette Punte*, n. 4, 1908, grafite e acquerello su carta, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.

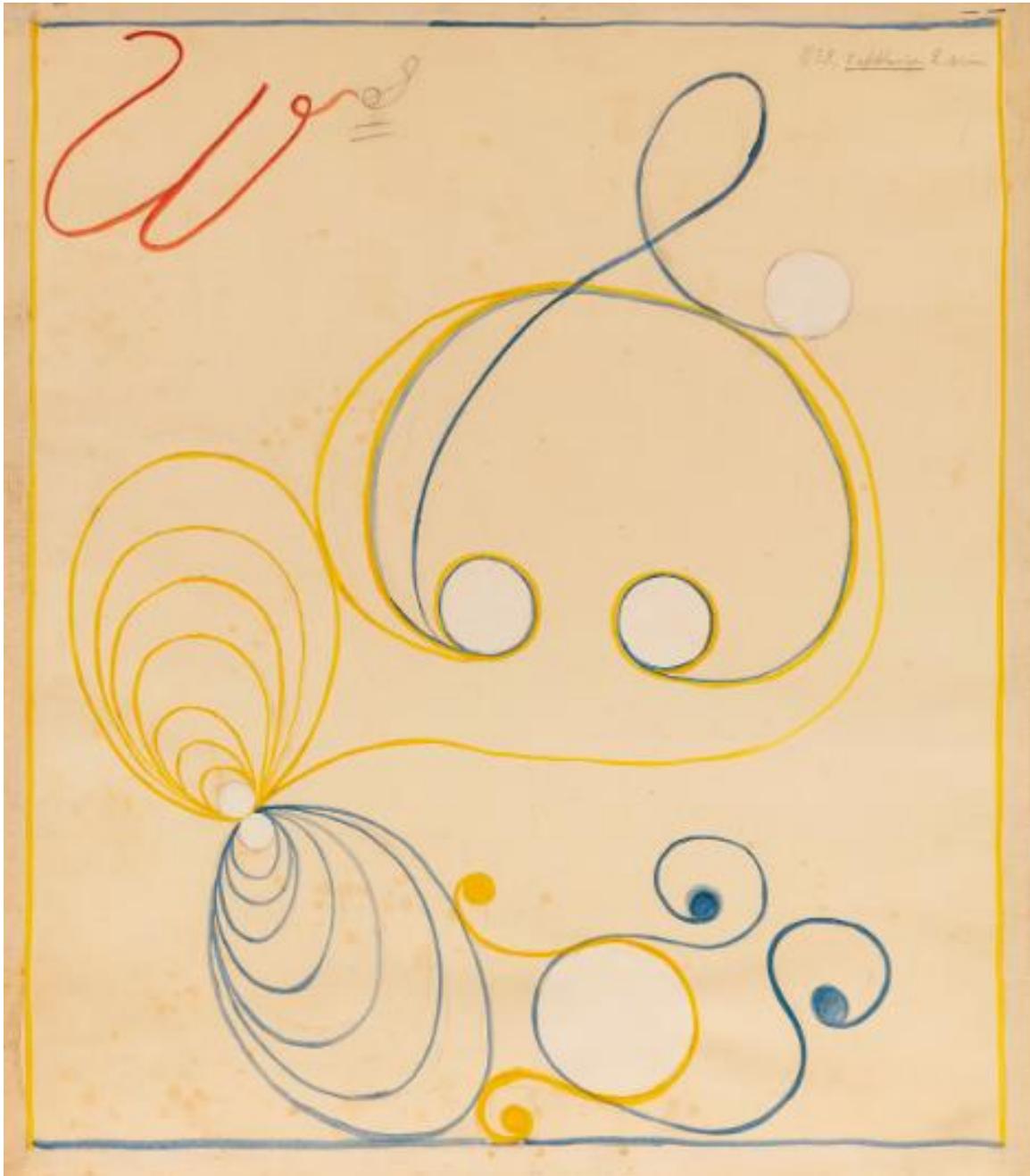


Figura 55. Hilma af Klint, *La Stella a Sette Punte*, n. 8, 1908, grafite e acquerello su carta, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.

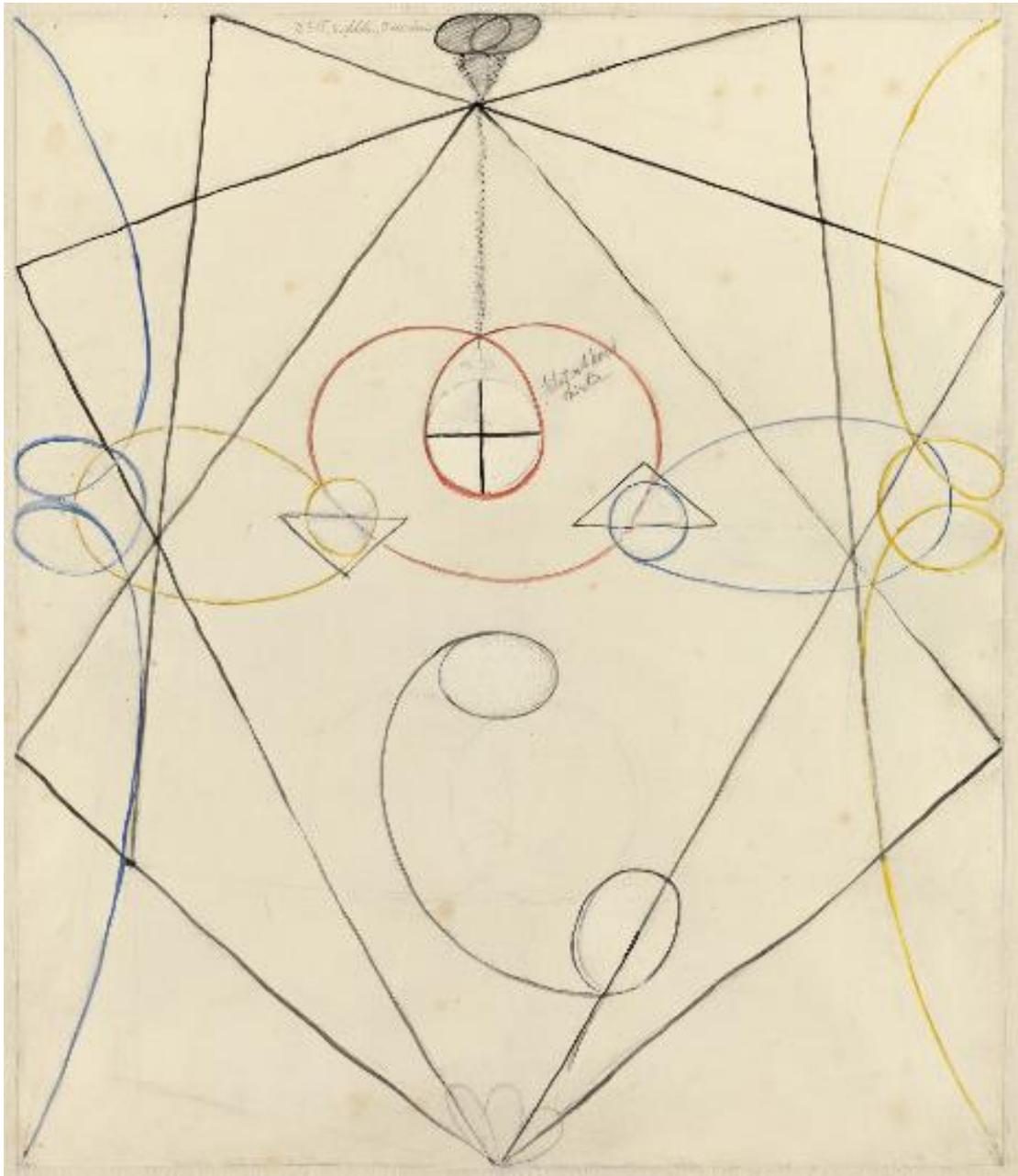


Figura 56. Hilma af Klint, *La Stella a Sette Punte*, n. 15, 1908, grafite e acquerello su carta, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.

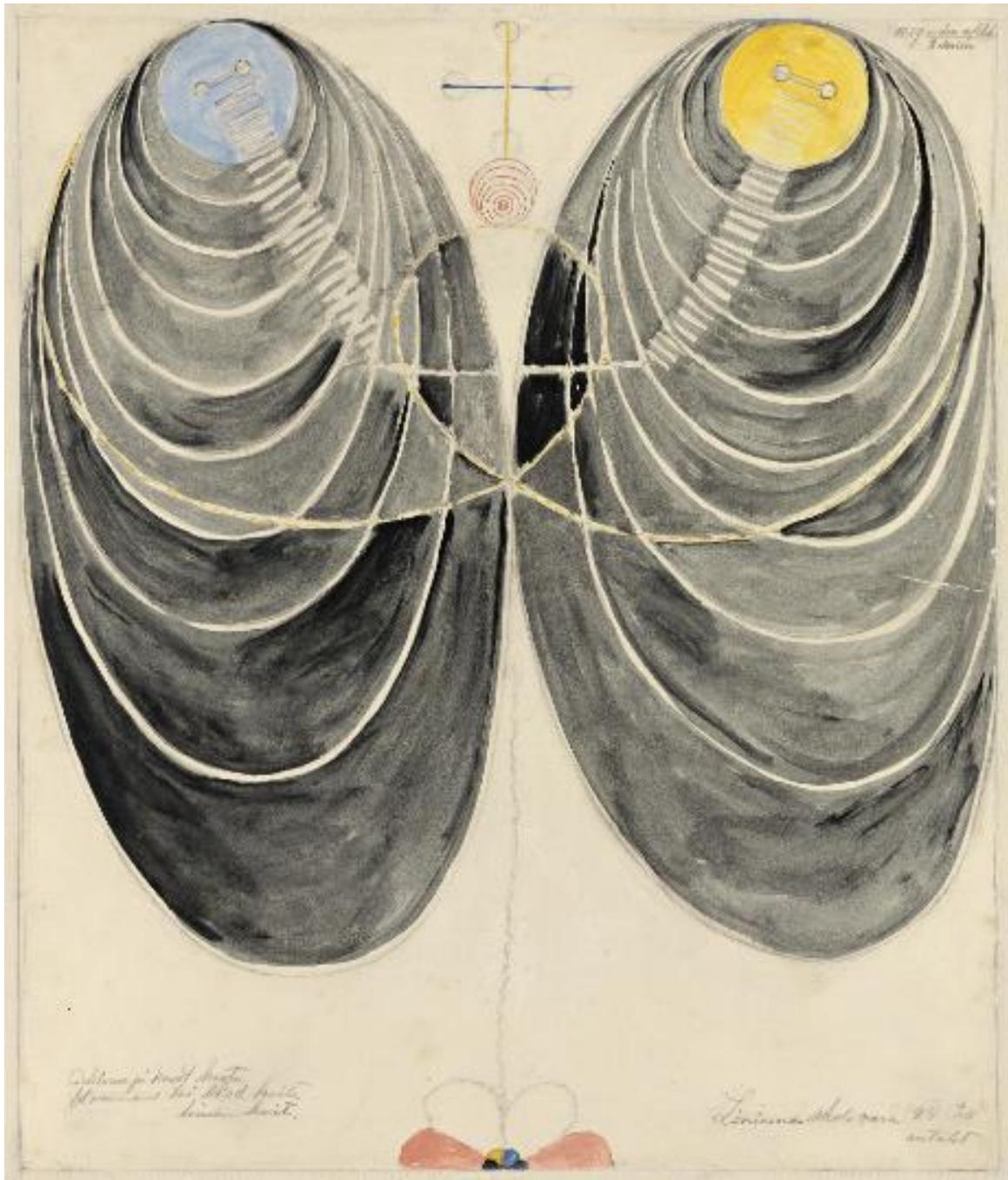


Figura 57. Hilma af Klint, *La Stella a Sette Punte*, n. 19, 1908, grafite e acquerello su carta, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.

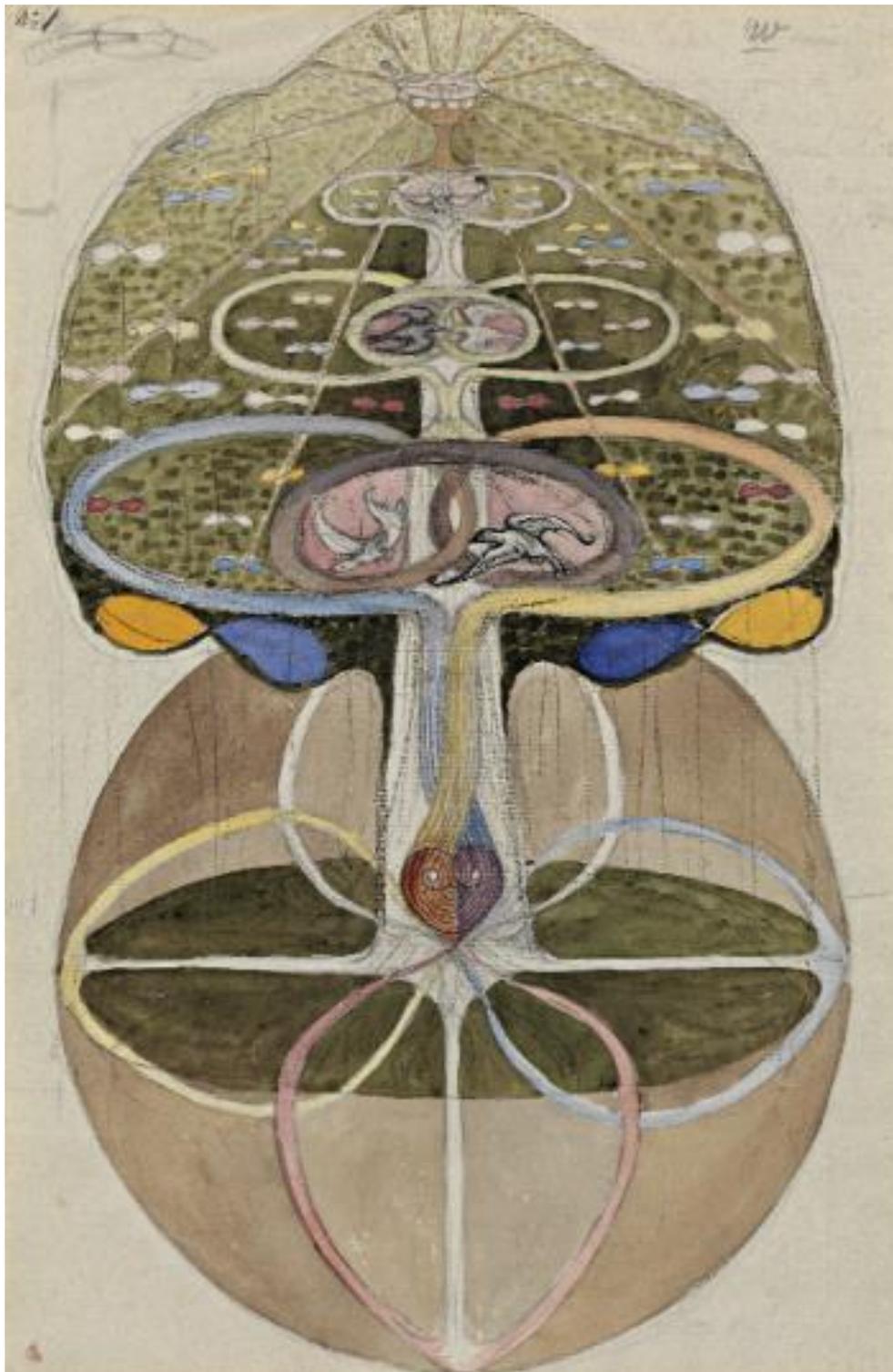


Figura 58. Hilma af Klint, *Albero della Conoscenza*, n. 1, 1913, grafite e acquerello su carta, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.

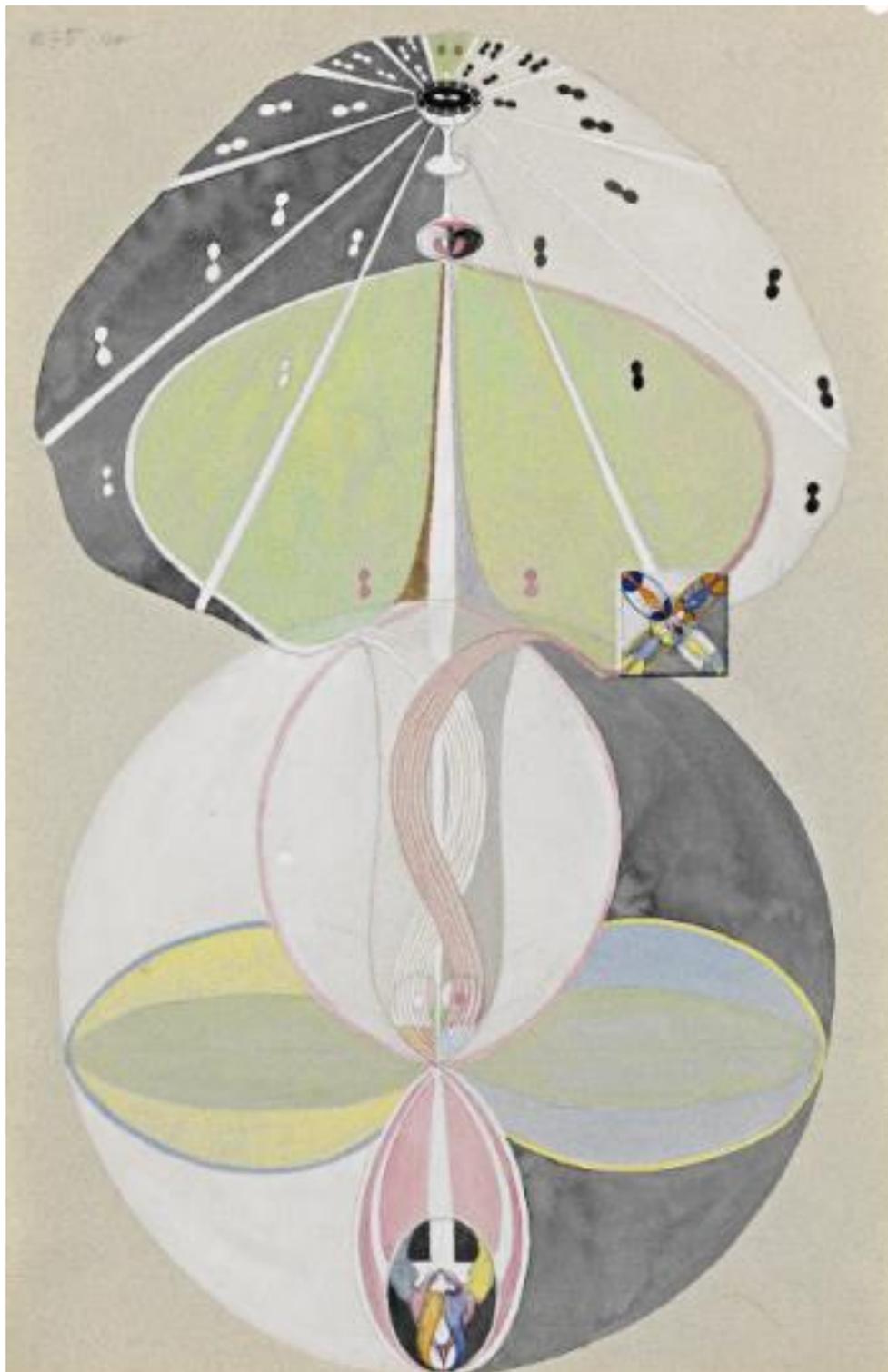


Figura 59. Hilma af Klint, *Albero della Conoscenza*, n. 5, 1913, grafite e acquerello su carta, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.

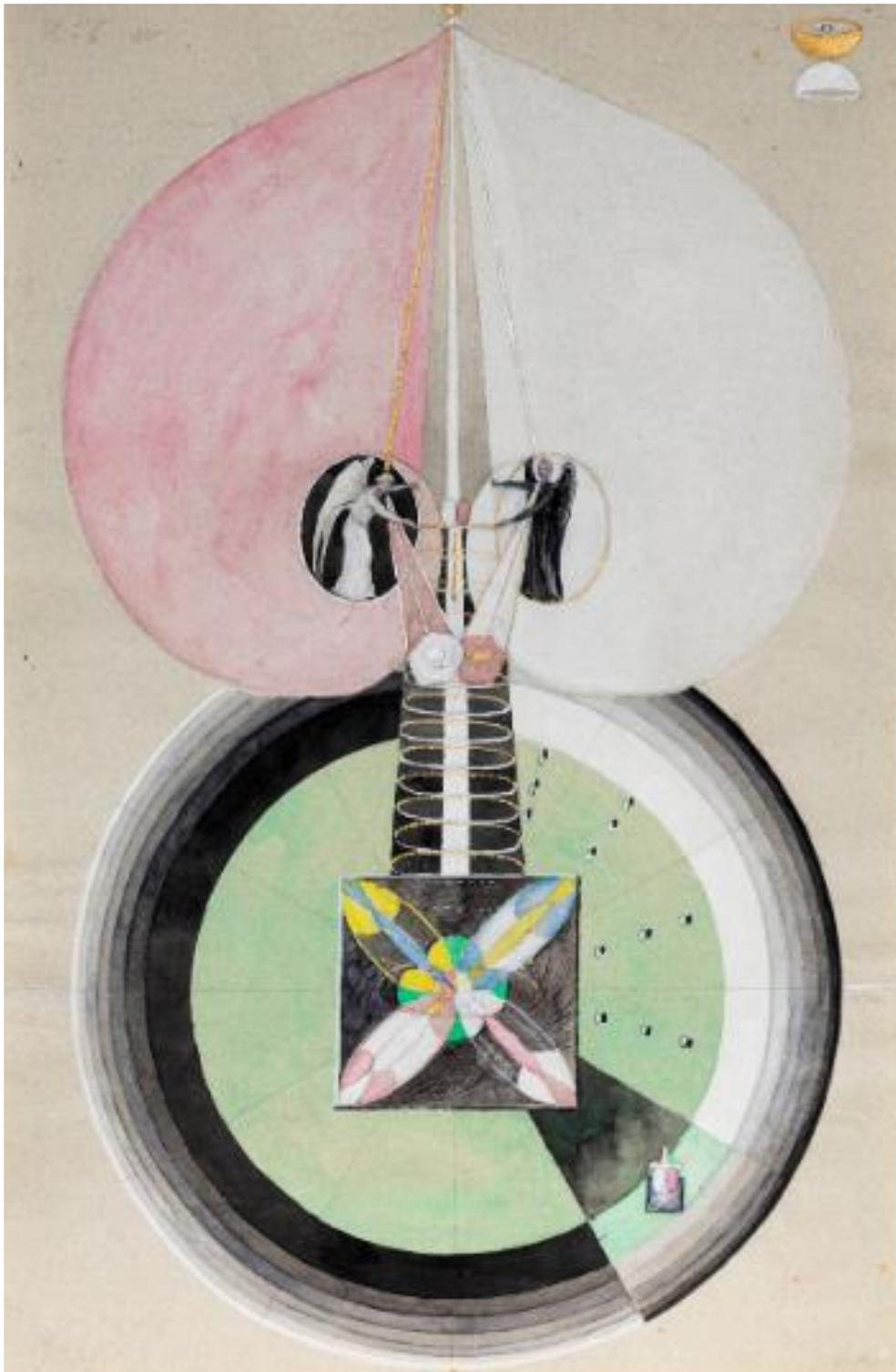


Figura 60. Hilma af Klint, *Albero della Conoscenza*, n. 6, 1913, grafite e acquerello su carta, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.

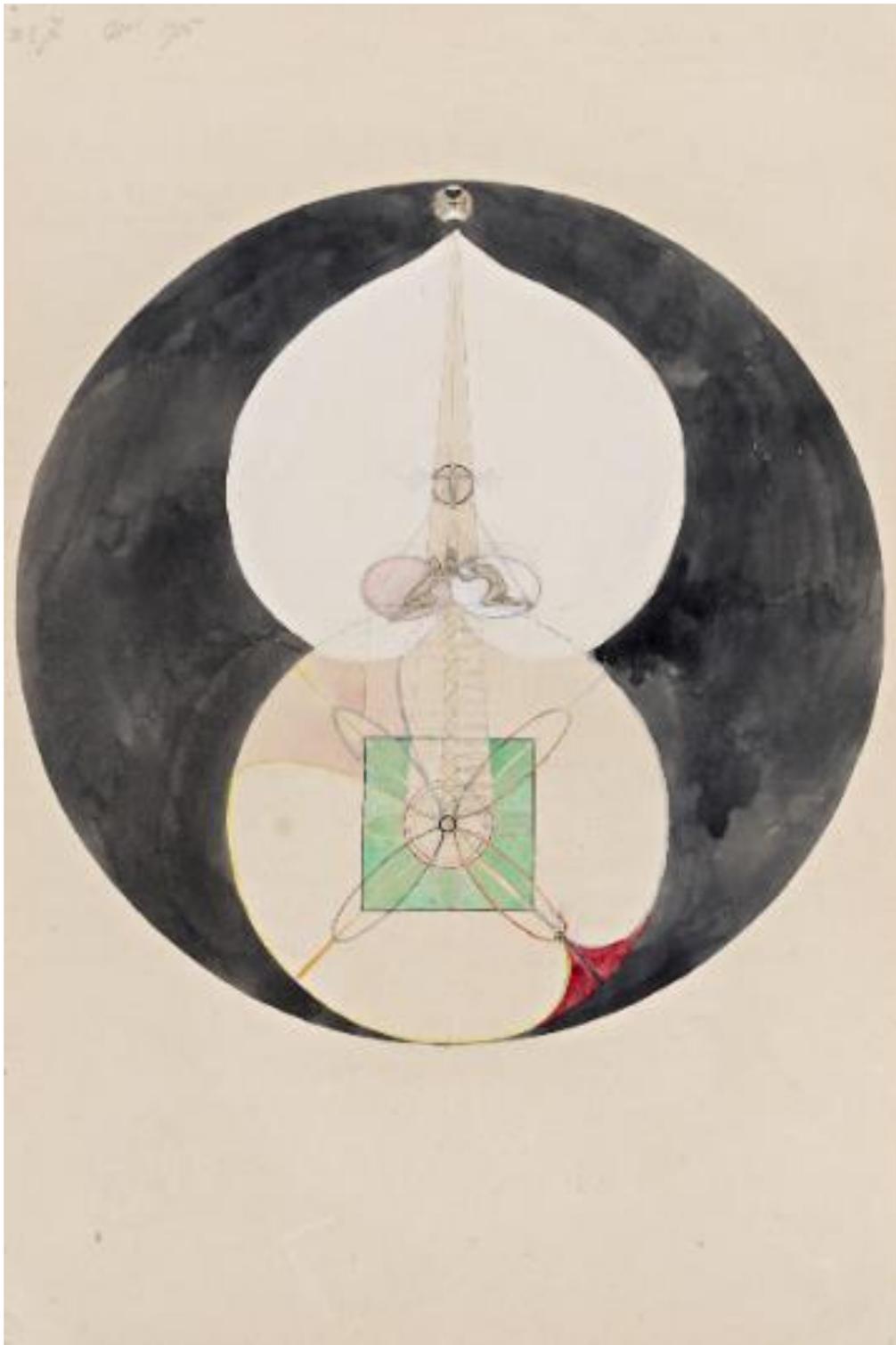


Figura 61. Hilma af Klint, *Albero della Conoscenza*, n. 7, 1913, grafite e acquerello su carta, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.

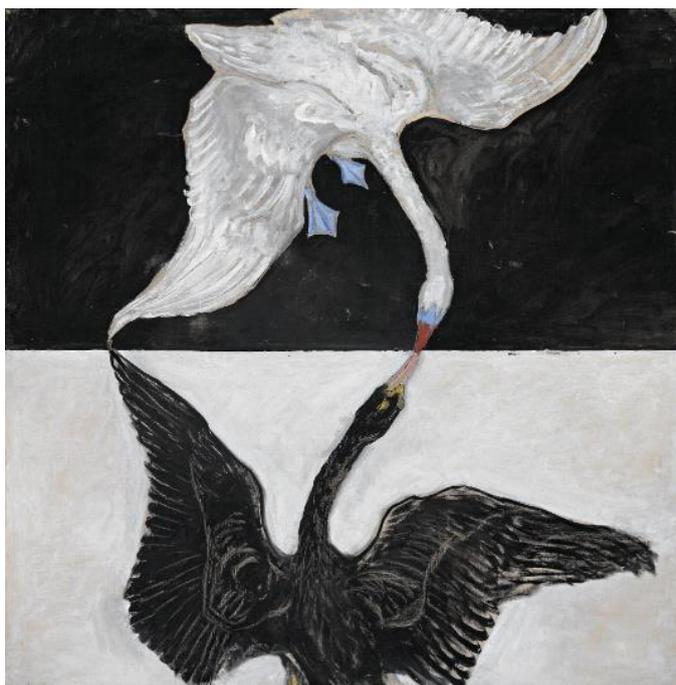


Figura 62. Hilma af Klint, *Il Cigno*, n. 1, 1914, olio su tela, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.

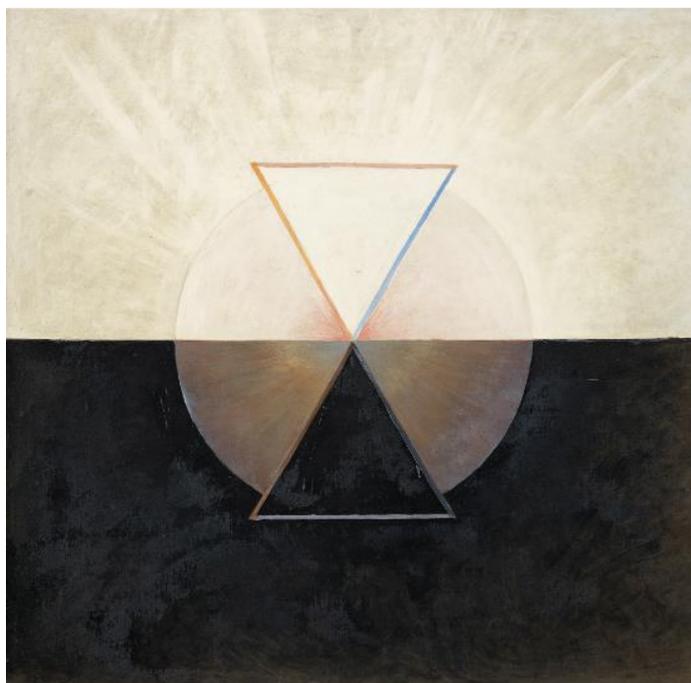


Figura 63. Hilma af Klint, *Il Cigno*, n. 13, 1914, olio su tela, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.



Figura 64. Hilma af Klint, *Il Cigno*, n. 17, 1914, olio su tela, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.



Figura 65. Hilma af Klint, *Il Cigno*, n. 19, 1914, olio su tela, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.



Figura 66. Hilma af Klint, *La Colomba*, n. 1, 1915, olio su tela, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.



Figura 67. Hilma af Klint, *La Colomba*, n. 4, 1915, olio su tela, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.



Figura 68. Hilma af Klint, *La Colomba*, n. 8, 1915, olio su tela, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.



Figura 69. Hilma af Klint, *La Colomba*, n. 14, 1915, olio su tela, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.

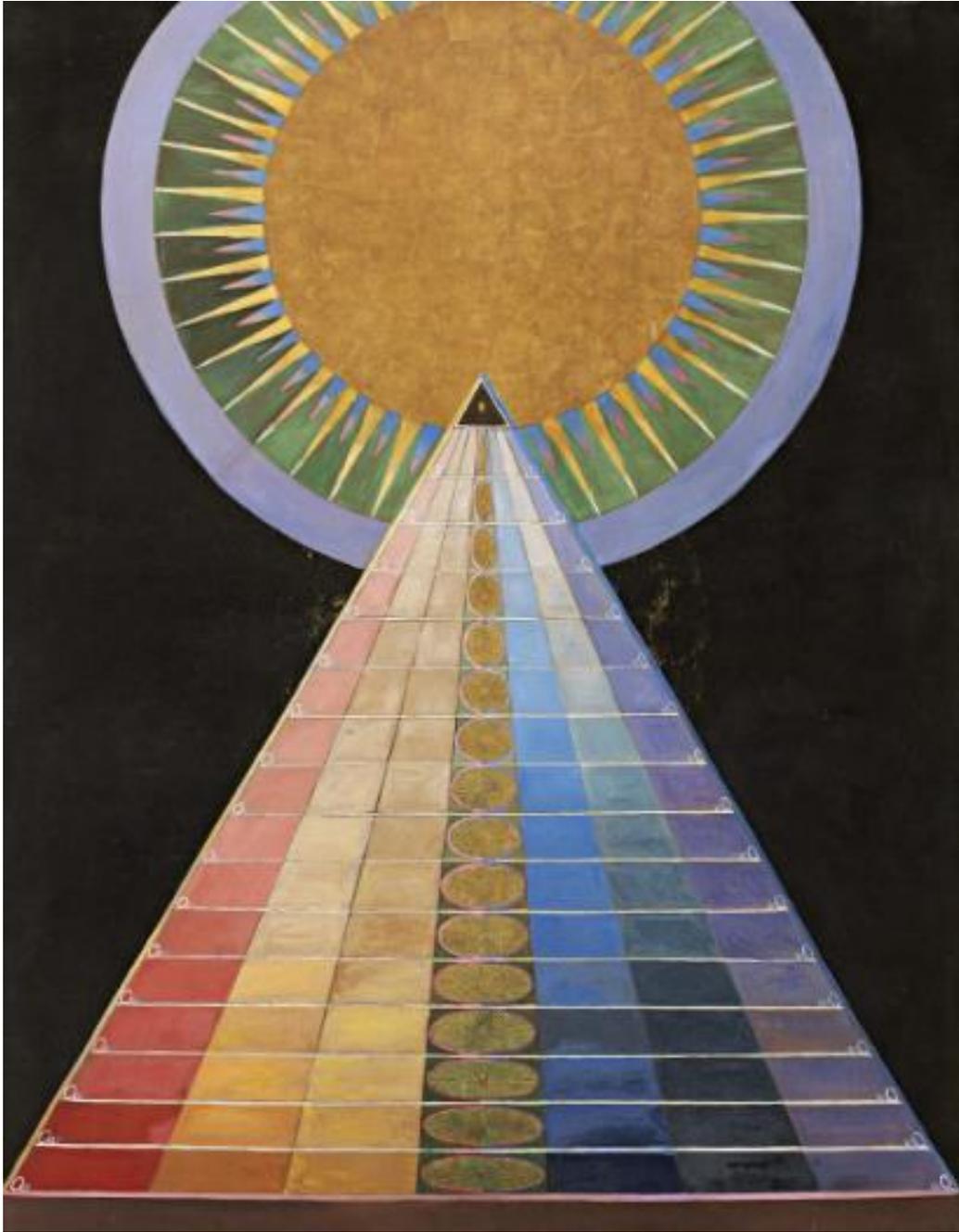


Figura 70. Hilma af Klint, *Pale d'Altare*, n. 1, 1915, olio su tela, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.



Figura 71. Hilma af Klint, *Pale d'Altare*, n. 2, 1915, olio su tela, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.



Figura 72. Hilma af Klint, *Pale d'Altare*, n. 3, 1915, olio su tela, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.



Figura 73. Hilma af Klint, *Parsifal*, 1916, grafite e acquerello su carta, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.



Figura 74. Hilma af Klint, *Parsifal*, n. 69, 1916, grafite e acquerello su carta, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.

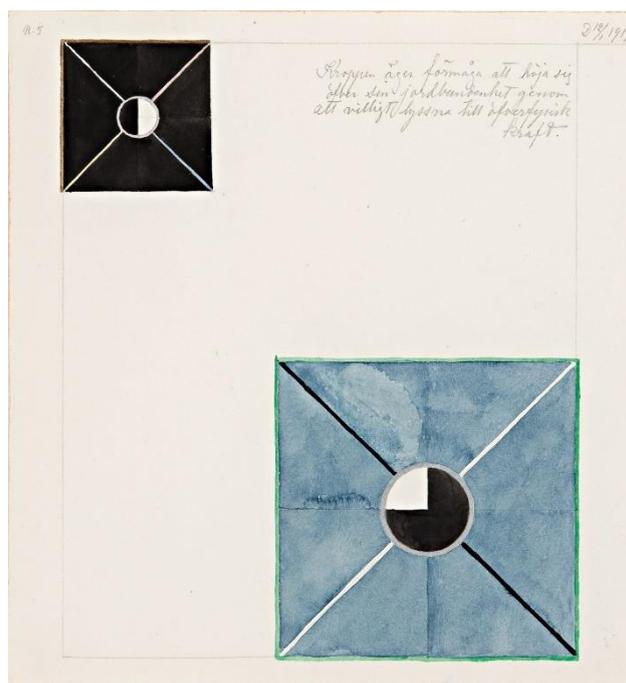


Figura 75. Hilma af Klint, *Atomo*, n.5, 1917, grafite e acquerello su carta, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.

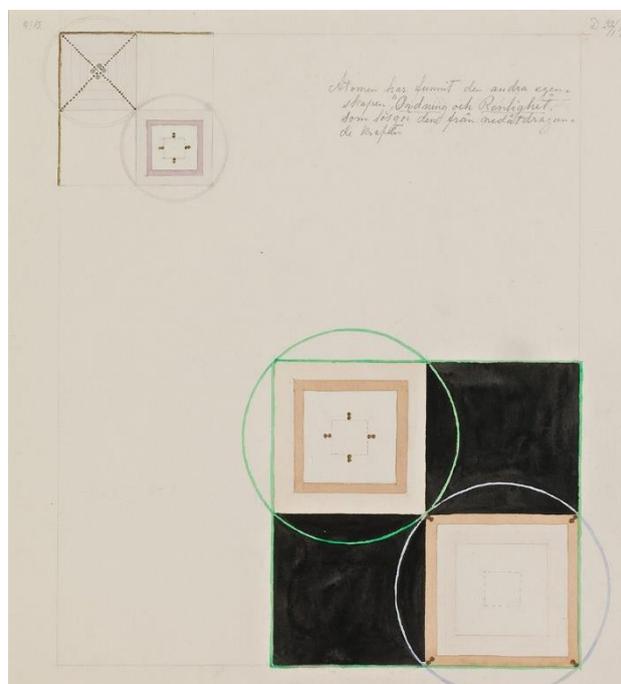


Figura 76. Hilma af Klint, *Atomo*, n.15, 1917, grafite e acquerello su carta, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.



Figura 77. Hilma af Klint, *Fiori Viola con Linee Guida, Serie I, Fiori Muschi e Licheni*, 1919, grafite e acquerello su carta, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.



Figura 78. Hilma af Klint, studi botanici, grafite e acquerello su carta, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.



Figura 79. Hilma af Klint, Thomasine Anderson, valigia-museo, miniature dei dipinti n. 5-6-7 de *I Dieci Più Grandi*, fotografia e grafite e acquerello su carta, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.



Figura 80. Hilma af Klint, *Sulla Visione di Fiori e Alberi*, 1922, acquerello su carta, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.

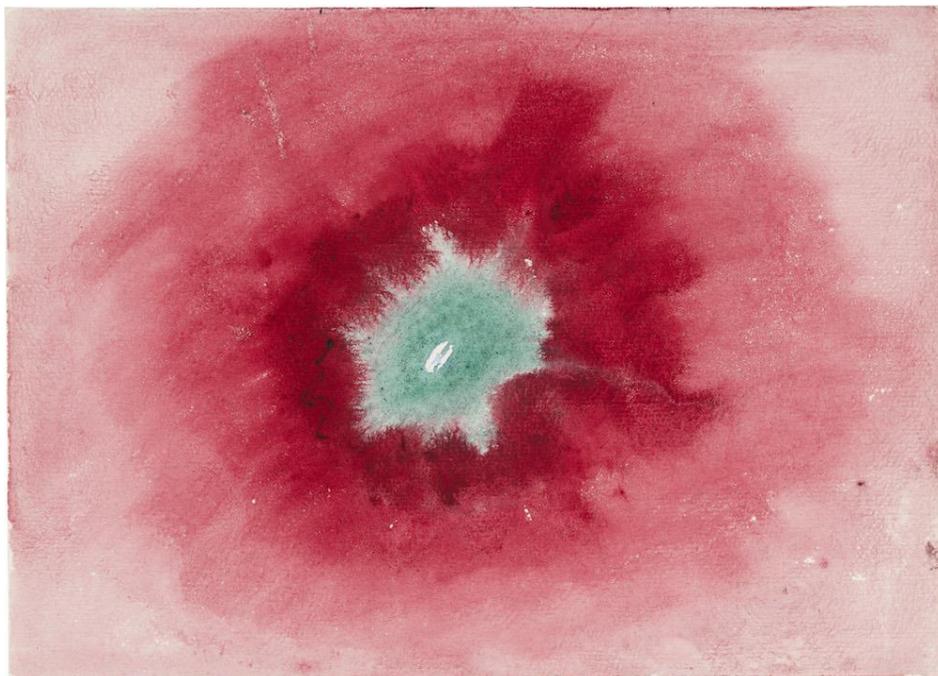


Figura 81. Hilma af Klint, *Sulla Visione di Fiori e Alberi*, 1922, acquerello su carta, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.

## 4. Arte come eredità

Il 25 aprile del 1909 af Klint disegna all'interno del taccuino la pianta di un tempio quadrato con un cerchio nel mezzo. Ne progetta anche la suddivisione degli spazi: all'esterno è circondato da giardini, uno dei quali riservato a Vestal e Asket, al suo interno la stanza rotonda è adibita a spazio di lavoro per gli iniziati ed è presente una libreria. Questa commissione dimostra come gli spiriti intendano diffondere la propria conoscenza anche al di fuori dell'abituale cerchia ristretta con cui sono soliti comunicare. Lo scopo dell'edificio e della missione guidata dall'artista è di accogliere gli sconosciuti e diffondere gli insegnamenti in modo ampio.<sup>123</sup>

Il concetto di “pareti di museo” viene già menzionato anni prima, quando af Klint e Cassel danno inizio alla grande impresa di Dipinti per il Tempio. Il fine è ospitare le opere in uno spazio costruito su misura con lo scopo di essere rese disponibili ad un pubblico.

Poco tempo dopo le due artiste ricevono la comunicazione che il tempio deve essere costruito nell'isola di Adelsö o in quella di Munsö. In quest'ultima af Klint compra una casa per dividerla con le altre donne del gruppo De Fem con le quali continua a collaborare. È un luogo di pace, l'abitazione è circondata da pini che scaldano il loro colore con l'arrivo della stagione autunnale e in lontananza il luccichio del lago illumina l'atmosfera. Forse sono proprio queste caratteristiche che la convincono a progettare una propria residenza-studio nei pressi di quest'altra, nella quale si trasferisce con Thomasine Anderson, e a disegnare uno spazio con pareti alte e curve che richiamano l'interno di un uovo, adatte ad ospitare il suo intero repertorio di opere e far sì che il visitatore si senta avvolto tutt'intorno dalla spiritualità.

Con la costruzione del Goetheanum da parte di Rudolf Steiner, af Klint vede realizzarsi la visione di un centro spirituale che sogna da tempo e compare tra i suoi appunti sin dall'ultimo decennio dell'Ottocento, a volte solamente citato con la parola “tempio”, che spesso indica lo spazio occupato dalla fede nell'animo, altre viene corredato da un'accurata descrizione accompagnata da disegni e schizzi. Il primo taccuino che af Klint tiene in lingua tedesca riporta anche una lista di materiali che più considera adatti alla sua realizzazione, come il granito per la facciata e l'alabastro per gli interni, trasmettendo

---

<sup>123</sup> Lindén, G., *I Describe The Way And Meanwhile I Am Proceeding Along It: A Short Introduction On Method And Intention In Hilma Af Klint's Work From An Esoteric Perspective*, cit., pp. 12-30.

l'idea della purezza attraverso il suo candore. Crea un veloce schizzo: un grande edificio principale con due ali laterali immerso nei prati verdi e circondato dagli alberi, e di fronte a questo disegna una spirale, come a simboleggiare un campo di forza che si sviluppa sopra di esso.<sup>124</sup>

L'anno 1930 giunge con una crisi personale per l'artista. Non dipinge da quattro anni causa dei reumatismi che le provocano dolori alle mani ed è sconsolata dal fatto di non trovare un pubblico pronto a cercare nei suoi dipinti una realtà alternativa, più elevata. Gli spiriti, che in quel lasso di tempo sembrano averla abbandonata, tornano in suo aiuto, dapprima con sinuosi acquerelli e semplici disegni automatici che riprende ad eseguire nelle modalità e stili che si riscontrano nei primi esempi, tracciando una linea elettrica con la matita e riproducendo quelli che sono i simboli usati vent'anni prima: onde e vibrazioni si incrociano con chiocciole, fiori, lumache e berretti frigi. Tra le immagini da lei disegnate appare anche una serie di anelli che si uniscono in un cerchio, seguito dalla domanda che le chiede se vuole accettare un incarico tramite i suoi amici e guide che sono invisibilmente presenti. Se nel 1906 af Klint risponde con un chiaro e inequivocabile sì, ora è più cauta e accetta di tentare la missione solamente nel caso in cui le guide siano associate con gli insegnamenti e i principi di Rudolf Steiner.<sup>125</sup>

Le voci di Gregor, Amaliel e Georg tornano in rapida sequenza, così come le note e i disegni che le trasmettono, che comprendono cerchi rossi, lumache, spirali e onde fondersi in un vortice, così come una pluralità di Vestal e Asket. Nell'arco di un mese viene finalizzata la forma di una planimetria, un ottagono racchiuso da anelli con sempre più numerosi lati geometrici, affiancato dalla scritta "Tentativo di un edificio" (fig. 82-83). Il disegno viene seguito da altri in cui la costruzione è visualizzata da una prospettiva a volo d'uccello, che mostra come i diversi anelli siano sovrapposti l'uno all'altro e si restringono man mano che si avvicinano al vertice, a formare una sorta di piramide culminante con un faro dalla base circolare, un osservatorio raggiungibile da una scala a chiocciola interna. I visitatori sono accolti da un'alta porta affiancata da due enormi figure in stile moderno, a simboleggiare l'unione di passato e presente, raffiguranti un astronomo con la mano destra alzata in segno di saluto e la sinistra appoggiata al di sopra

---

<sup>124</sup> Lindén, G., *I Describe The Way And Meanwhile I Am Proceeding Along It: A Short Introduction On Method And Intention In Hilma Af Klint's Work From An Esoteric Perspective*, cit., pp. 12-30.

<sup>125</sup> Ibidem.

di un globo tenuto tra le mani dalla seconda figura, una donna. All'interno della costruzione gli spettatori si muovono attraverso due spirali che salgono verso i piani più alti in curve che si restringono sempre di più fino alla stretta scala a chiocciola che conduce all'osservatorio, a simboleggiare il percorso dalla terra al cielo. All'esterno del tempio, circondato da un giardino, si trovano un'aula studio e una libreria, nella quale af Klint desidera esporre *Dipinti peril Tempio*, anche se in un disegno precedente l'intento sembra quello di posizionarli lungo tutto l'anello più grande e dare loro, così, un corpo che può contenerli come a rappresentare un essere duale.

Il luogo in cui il tempio è destinato a sorgere è l'isola di Ven,<sup>126</sup> situata tra la Svezia e la Danimarca, dove nel sedicesimo secolo sono sorti due osservatori eretti dall'astronomo e alchimista Tycho Brahe, del quale af Klint possiede alcuni testi. Brahe chiama i suoi possedimenti *Uraniborg*, da Urania, la musa dell'astronomia. Mentre all'esterno utilizza i suoi strumenti per indagare i cieli, all'interno del laboratorio studia gli effetti medicinali delle piante coltivate nel suo giardino, che raccoglie in base alle fasi lunari. È convinto, infatti, che il macrocosmo e il microcosmo siano interconnessi e governati dalle stesse forze.

Negli stessi anni un'altra artista che crea opere astratte si interessa alla costruzione di un tempio per l'arte non figurativa. Analogamente ad af Klint, Hilla von Rebay mostra interesse per gli ambienti esoterici, legge gli scritti di Annie Besant, Helena P. Blavatsky e Rudolf Steiner, alle cui conferenze partecipa spesso nei primi anni del Novecento, e riceve un'educazione artistica classica, studiando in Accademie di Belle Arti tra Parigi e Monaco, prediligendo un tipo di rappresentazione non figurativa. Von Rebay afferma che chiunque sia capace di percepire la bellezza di colori e forme ha compreso l'arte non figurativa e che per molto tempo si è creduto che l'oggetto fosse il centro attorno cui l'arte ruota ma "Gli artisti del Novecento hanno scoperto che l'oggetto è altrettanto lontano dall'essere il centro dell'arte come la terra lo è da essere il punto focale dell'universo."<sup>127</sup> Nel 1925 fa la conoscenza di Salomon R. Guggenheim a Berlino e, dopo essersi trasferita

---

<sup>126</sup> Sia il riferimento al faro che il luogo in cui sceglie di ergerlo non sono casuali. Gustaf af Klint, cartografo nonno dell'artista, ha tracciato in *Sveriges Sjöatlas* l'intera mappatura della Svezia e uno dei suoi taccuini si conclude con una lista di fari sparsi non solo in Svezia ma nel resto del mondo. Come il nonno misura la vastità delle acque e delle coste, così la nipote lo fa con la spiritualità, Voss, J., *Hilma Af Klint, a biography*, cit., p. 141.

<sup>127</sup> "Artists of the Twentieth Century have discovered that the object is just as far from being the center of art as the earth is from being the focal point of the universe.", ivi, p. 266.

a New York, lo introduce ai lavori di Wassily Kandinsky e Rudolf Bauer, delle cui opere si circonda poi, assieme a quelle di altri artisti astratti, nella creazione di una collezione di arte moderna. Da collezionista diventa curatrice e prima direttrice del Museo di Arte Non Oggettiva, aperto in quello che era una concessionaria di automobili, in cui sono esposte le opere conservate dalla Fondazione Guggenheim.<sup>128</sup>

La sua idea di museo è quella di uno spazio in cui esporre poche opere alla volta, a rotazione, per poterle apprezzare nel modo corretto, mostrando i grandi artisti solo occasionalmente. Lo scopo di questo luogo è di commuovere i visitatori, di illuminare e risvegliare le loro menti, poiché l'arte, per von Rebay, non dovrebbe rappresentare il mondo esteriore nel suo aspetto oggettivo bensì condurre ad una realtà spirituale più elevata.<sup>129</sup> Il progetto che concretizza definitivamente le idee di von Rebay viene realizzato dall'architetto Frank Lloyd Wright con la creazione del Museo Guggenheim, in cui le opere trovano una disposizione permanente. L'edificio presenta una struttura ad anelli stratificati a chiocciola interamente bianca, al suo interno un grande spazio tondo in cui i vari piani, anziché essere raggiungibili tramite scale, sono collegati da un'unica rampa a spirale che sale dal basso fino in alto, dove l'edificio è coronato da un'ampia vetrata. Le opere sono esposte lungo le pareti della spirale e seguono l'evoluzione della struttura, che sembra accompagnare simbolicamente il visitatore dalla terra ai cieli fino al raggiungimento della spiritualità.<sup>130</sup>

Il tempio è uno degli elementi che fanno parte del grande piano immaginato da af Klint, la quale è convinta che la sua missione sia qualcosa che trascende il tempo e lo spazio da lei vissuti. Crede che, attraverso i propri lavori, sia possibile andare oltre le categorizzazioni e le barriere imposte alle vite e alle menti dalla società, che rendono il mondo un ambiente stretto e rigido, un sistema rigorosamente composto da schemi prestabiliti basati sulla netta suddivisione in categorie, quali sesso e classe, materialismo e capitalismo sui quali si fondano le società moderne, una visione chiaramente distinta

---

<sup>128</sup> Sorensen, L., *Rebay von Ehrenwiesen, Hildegard*, DictionaryOfArtHistorians.info, <<https://arthistorians.info/rebayh>>. (Ultima consultazione 14/02/2024)

<sup>129</sup> Voss, J., *Hilma Af Klint, a biography*, cit., pp. 264-268.

<sup>130</sup> Ibidem.

delle realtà orientali e occidentali e la separazione tra arte e vitae nei suoi lavori la forma non è mai separata dalla vita.<sup>131</sup>

La relazione tra arte e vita sta particolarmente a cuore ad af Klint, che percepisce come gli artisti siano centrali in questa rivoluzione poiché dotati di una sensibilità maggiore rispetto all'individuo comune e in possesso di sensi allenati e talenti che permettono loro di riuscire a vedere oltre la realtà sensibile e rilevare le forze invisibili allo stesso modo in cui gli scienziati sono riusciti a mostrare fenomeni non visibili all'occhio.<sup>132</sup>

Sin dalle prime sedute a cui partecipa comprende che il suo scopo non è riprodurre la materia che l'occhio vede e di cui si può fare esperienza, ma dipingere lo spirito. Leie gli altri artisti che hanno forti legami con lo spiritualismo sono consapevoli del fatto che sarà necessario un impegno notevole e che la comprensione dei contemporanei non sarà immediata, soprattutto nei casi in cui a promuovere il cambiamento è un'artista donna e medium. Nell'intraprendere la sua più grande missione, il cui avvio è sancito dall'adesione alla realizzazione del grande ciclo di *Dipinti per il Tempio*, af Klint vede sé stessa incarnare il ruolo di soldato in prima linea nella battaglia per la supremazia dello spirito affermando che gli esperimenti che sta per intraprendere con questa commissione meraviglieranno l'umanità<sup>133</sup>. Lo stesso gruppo De Fem riconosce di essere in una posizione di avanguardia rispetto agli innumerevoli artisti che ancora decidono di continuare a rappresentare il mondo oggettivo attraverso ritratti, scene di genere e paesaggi che si fermano alle apparenze e non permettono di oltrepassarle.<sup>134</sup>

Quella di af Klint è una rivoluzione, che rispecchia quelle che si stanno svolgendo nel mondo esterno, al cui potere oppressivo si oppone la volontà di liberazione esercitata non solo dai popoli ma dall'arte stessa. I lavori dell'artista svedese gettano le basi per una nuova epoca artistica, la stessa di cui parla lo spirito che risponde al nome di Charles durante la prima seduta a cui partecipa, un'epoca che coinvolge allo stesso modo artisti

---

<sup>131</sup> Lindén, G., *I Describe The Way And Meanwhile I Am Proceeding Along It: A Short Introduction On Method And Intention In Hilma Af Klint's Work From An Esoteric Perspective*, cit., pp. 12-30.

<sup>132</sup> Ivi, p. 30.

<sup>133</sup> Ivi, p. 30.

<sup>133</sup> [Schjeldahl, P. \(2018\), \*Hilma af Klint's Visionary Paintings: The Art, Fearfully Esoteric And Influenced By Its Creator's Séances And Spiritualism, Matches A Present Mood Of Restless Searching\*, NewYorker.com, <<https://www.newyorker.com/magazine/2018/10/22/hilma-af-klints-visionary-paintings>>. \(Ultima consultazione 30/05/2024\)](https://www.newyorker.com/magazine/2018/10/22/hilma-af-klints-visionary-paintings)

<sup>134</sup> Ivi, p. 178.

uomini e artiste donne con il solo potere generato dalla loro volontà di agire e mostrare la verità invisibile che si cela dietro la realtà visibile.

Lo scopo dell'arte spirituale creata da af Klint non è rifarsi al passato o servire ai contemporanei, non ha l'ambizione di poterla esibire nelle sale dell'Accademia o di vederla appesa a pareti di gallerie commerciali, tanto meno di venderla. È alla ricercadi persone intenzionate ad aprire la propria mente e indagare un mondo di nuovi pensieri e sensazioni, pensieri che per l'artista sono cose concrete, quelle che CharlesLeadbeater definisce “*thought-forms*”, forme-pensiero, che sulle tele si traducono in colori e forme dotate di un profondo significato simbolico.<sup>135</sup>

Vuole spalancare gli occhi della gente di fronte al fatto che la realtà è ben più vasta di quella che si sperimenta nel quotidiano e l'essenza dell'essere può essere determinata dalla conoscenza. Questa può espandersi grazie alle connessioni tra gli esseri umani e tutti gli altri esseri viventi, che siano questi appartenenti al mondo animale, vegetaleo, addirittura, al mondo minerale poiché dietro a tutta la vita c'è unità e più flessibile diventa la vita, più facile sarà lavorare sulla materia attraverso l'immaginazione.<sup>136</sup> Non è interessata al materialismo dell'arte, bensì al suo scopo ultimo e più alto di diffondere una nuova verità alle generazioni a venire, è un'arte orientata al futuro. Af Klint è consapevole fin dall'inizio che la sua arte non è totalmente compresa e viene sottovalutata, ma è consapevole che giungerà un momento in cui sarà accolta ed è per questo che decide di mantenere le sue opere nascoste al pubblico medio, in attesa della generazione pronta a superare questo giudizio.

Nonostante la sua arte fatichi a venire compresa e apprezzata, Hilma af Klint mantiene una doppia produzione di opere che le consente di poter vivere, pur avvertendo alcune difficoltà. Per rispondere alle esigenze del mercato dell'arte continua a realizzare lavori che ritraggono i generi nel tradizionale stile accademico all'epoca più diffusi, non solo nella cerchia dei medi interessati ma anche all'interno di mostre ed esposizioni. A causa di questa ostilità nei confronti delle sue opere astratte, solamente quelle prettamente accademiche continuano ad essere esibite alle mostre affianco a quelle di altri artisti, pur limitando le apparizioni ad un numero notevolmente circoscritto e sempre in territorio

---

<sup>135</sup> Besant, A., Leadbeater C. W., *Thought Forms: A Record of Clairvoyant Investigation*, The Country Press, Bredford, 1925.

<sup>136</sup> Voss, J., *Hilma Af Klint, a biography*, cit., p. 257.

svedese, come nel caso della Mostra di Arte e Industria tenutasi a Norrköping nel 1906 e a Lund nel 1907.<sup>137</sup>

In quegli anni, per proseguire la realizzazione dei *Dipinti per il Tempio*, af Klint si trasferisce in un nuovo studio situato in un palazzo di cui fanno parte le sale espositive dell'associazione svedese delle arti, la *Sveriges Allmänna Konstförening*, dove ha precedentemente partecipato a mostre collettive. La condivisione degli spazi artistici avviene anche all'interno dello stesso studio, in cui lavorano altre due artiste pressoché coetanee di af Klint, Alma Arnell e Lotten Rönquist, entrambe diplomate alla Royal Academy. Sono le prime – quantomeno le prime estranee alla cerchia spiritualista – a commentare le innovative opere a cui l'artista sta lavorando, giudicandole inappropriate.<sup>138</sup> Nel 1907 i *Dipinti per il Tempio*, la cui realizzazione è iniziata l'anno precedente, comprendono già due serie – *Caos Primordiale* ed *Eros* – e la terza necessita di spazi più ampi per alloggiare le grandi dimensioni che stanno aparendo nel repertorio di opere dell'artista. È a questa serie che lavora nel nuovo studio; a colpire le coinquiline sono i corpi gialli e blu dell'uomo e della donna che sulle tele de *I Grandi Dipinti Figurativi* sono interconnessi da un pulsante organo rosso formato da rispettivi organi riproduttivi.<sup>139</sup>

La rappresentazione di questo tema, ora centrale all'interno dei cicli di opere, accompagnato dalla convinzione dell'artista di essere stata un uomo nelle precedenti reincarnazioni e dal suo approccio medianico alle questioni spirituali non facilitano la ricezione del suo operato come lei spera. Tra le righe dei suoi taccuini fa riferimento ai suoi dipinti come rivoluzionari e considera questo suo progetto come qualcosa che meraviglierà l'intera umanità: è consapevole che i suoi contemporanei non siano in grado di comprenderlo e che la sua epoca non è ancora pronta per qualcosa di così innovativo, ma è convinta che in futuro sarà compreso. Nella sua mente si concretizza ulteriormente l'idea di tenere nascoste queste opere, seguendo inoltre il consiglio datole dagli spiriti per quanto riguarda la sorte della serie *Eros*, la cui rappresentazione esuberante del tema

---

<sup>137</sup> Ivi, pp. 201, 211.

<sup>138</sup> Lindén, G., *I Describe The Way And Meanwhile I Am Proceeding Along It: A Short Introduction On Method And Intention In Hilma Af Klint's Work From An Esoteric Perspective*, cit., pp. 12-30.

<sup>139</sup> Ibidem.

classico porta le entità a suggerire che “i dipinti devono restare nascosti agli occhi del pubblico medio, fino al momento in cui sarà possibile uscire allo scoperto”<sup>140</sup>

Af Klint è convinta che le opere contenute nel ciclo dei *Dipinti per il Tempio* siano le migliori a cui abbia mai lavorato e, nonostante la loro ricezione sia difficoltosa e non molto positiva, l’artista passa molti anni a cercare opportunità per esibire ciò che sta creando ed esporre le riflessioni su cui sta lavorando. Tuttavia, quando le si presenta l’occasione di poter esporre le sue opere alla mostra tenuta dalla Società Teosofica nell’estate del 1913, ancora una volta vengono scelte quelle che raffigurano i temi classici. Dopo la morte della fondatrice Helena Blavatsky nel 1891 la Società si è suddivisa in più sezioni che, oltre alla sede centrale localizzata in India, possiedono la loro base in Inghilterra e in California.<sup>141</sup> Mentre la sezione indiana apre la mostra a Stoccolma, Katherine Tingley, presidente della vasta sezione dei teosofi americani, organizza nell’isola di Visingsö un evento di dimensioni maggiori, così come lo è l’afflusso di visitatori. Le opere qui esposte continuano a ricalcare i tradizionali temi accademici a cui Af Klint non attinge da diverso tempo e l’artista viene, invece, invitata ad esporre alla mostra tenutasi a Stoccolma dalla sezione indiana. Qui spera di poter mostrare le proprie opere astratte, tuttavia vengono selezionati alcuni suoi lavori figurativi realizzati nel 1907 come preparazione a I Grandi Dipinti Figurativi – Alba (fig. 84), Calma Serale (fig. 85) e Il Dominio Interiore. Questo fatto dimostra come i membri della Società non siano così progressisti ma preferiscano continuare a dare visibilità a temi come paesaggi e donne in preghiera, contrariamente a quanto af Klint pensa, facendole provare sentimenti di frustrazione che, nonostante tutto, non affievoliscono la convinzione di dover adempiere a qualcosa di più grande, come riscontrato in una sua nota in cui scrive “Sono così piccola, sono così inutile, ma riesco a percepire che la forza che scorre attraverso me è così potente che devo andare avanti”.<sup>142</sup>

Nel 1914 l’Associazione delle Artiste Svedesi, di cui af Klint ha fatto parte dal 1910 al 1911, viene invitata a partecipare alla *Baltiska Utställningen* (L’Esposizione Baltica)

---

<sup>140</sup> “the paintings must remain hidden from the eyes of the general public, until the time to come forward is possible.”, *ivi*, p. 138.

<sup>141</sup> Introvigne, M., Zoccatelli, P., *La Società Teosofica*, cesnur.com, <<https://cesnur.com/gruppi-teosofici-e-post-teosofici/la-societa-teosofica/>>. (Ultima consultazione 08/05/2024).

<sup>142</sup> “I am so small, I am so useless, but I can sense that the force that flows through me is so powerful that I must go forward.”, Voss, J., *Hilma Af Klint, a biography*, cit., p. 186.

nella città di Malmö, la più grande esposizione artistica mai tenutasi in suolo svedese, il cui obiettivo è rafforzare i legami della Svezia con le restanti regioni baltiche – Germania, Danimarca, Finlandia e Russia – ma l’armonia viene ben presto interrotta dallo scoppio della Prima Guerra Mondiale. Nonostante af Klint non faccia più parte dell’associazione da anni uno dei suoi lavori viene selezionato per apparire accanto a quelli delle altre artiste, a cui è riservato uno spazio molto ridotto rispetto agli uomini che partecipano alla mostra. Questo evento sancisce per af Klint l’ultima apparizione ad una mostra come membro di un’associazione poiché, ancora una volta, ad essere appesa alla parete non è una sua opera astratta bensì un altro dei suoi lavori figurativi.<sup>143</sup>

Un’opinione che af Klint considera fondamentale, avendo creato opere sulla base dei suoi scritti, è quella di Rudolf Steiner, il quale già durante il loro primo incontro nel 1910 esprime un giudizio predicendo che gli enigmatici lavori saranno realmente compresi solo cinquant’anni dopo la loro realizzazione, ad indicare che il pubblico loro contemporaneo, così a suo agio con opere ritraenti paesaggi e scene di genere, non sembra essere pronto a rivoluzionare i propri gusti in maniera così improvvisa.<sup>144</sup> Durante il loro secondo e più significativo incontro avvenuto nel 1922 al Goetheanum di Dornach, Steiner è in grado di osservare meglio le opere e dare loro un giudizio più completo, riconoscendo la componente spirituale all’interno dei *Dipinti per il Tempio*. Per rispondere alle richieste di af Klint in merito alla possibile utilità delle opere suggerisce, inoltre, che queste vengano conservate nell’eventualità di una loro futura collocazione che l’artista spera possa essere all’interno del Goetheanum stesso.<sup>145</sup> Con la dipartita di Steiner nel 1925 viene meno il delicato rapporto che sembrava essersi creato tra lui e af Klint, e le continue donazioni di opere che l’artista offre all’ sede della Società Antroposofica non trovano spazio. Af Klint non ha interesse nel vendere le sue opere astratte ma è per lei prioritario che queste siano ereditate e custodite da qualcuno che condivida i valori del Dottor Steiner e della società da lui fondata, con lo scopo di essere conservate da chi possa comprenderle appieno.<sup>146</sup> Le sue speranze sono, tuttavia, infrante con la ricezione di una lettera da parte

---

<sup>143</sup> Ringbom, S., *The Sounding Cosmos: A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting*, Bokförlaget Stolpe, Stoccolma, 2022.

<sup>144</sup> Cfr. qui p. 35.

<sup>145</sup> Cfr. qui pp. 43-45.

<sup>146</sup> Voss, J., *Hilma Af Klint, a biography*, cit., p. 298.

dei membri della nuova direzione del Goetheanum, con la quale viene negata l'eventualità di pubblicare i dipinti donati dall'artista, rilegandoli all'interno della biblioteca.

È il 1927 quando per la prima volta qualcuno comunica il proprio interesse per i lavori di af Klint. Peggy Kloppers-Moltzer è una ballerina e attrice olandese, la prima euritmista dei Paesi Bassi – forma d'arte creata da Rudolf Steiner e dalla moglie. Membro della Società Antroposofica e del suo consiglio direttivo ad Amsterdam, durante la Prima Guerra Mondiale si impegna molto nel tenere conferenze e raccogliere fondi volti alla costruzione del Goetheanum di Dornach, luogo in cui lei e Hilma af Klint fanno la conoscenza l'una dell'altra.<sup>147</sup> È qui che l'artista presenta a Kloppers-Moltzer i dieci volumi della valigia museo che ha portato con sé dalla Svezia, contenenti tutte le serie dei *Dipinti per il Tempio* in miniatura, i quali suscitano nella ballerina un immediato interesse e sanciscono la nascita di un'amicizia.

Con l'aiuto di un'altra antroposofa olandese, Adelyde Content, Kloppers- Moltzer riesce a far circolare il quinto volume della valigia museo tra il pubblico di una delle sue conferenze a L'Aia e intraprende l'idea di realizzare una mostra dedicata interamente alle opere di af Klint. Propone alla Società Antroposofica di Amsterdam di finanziare l'impresa e contatta gli editori di Wendingen, rivista di arte e architettura le cui pubblicazioni vantano un approccio olistico alle ultime innovazioni non solo in campo artistico e architettonico ma anche nella sfera del design, di scienza e tecnologia, includendo inoltre contenuti spirituali.<sup>148</sup> Considerata la simpatia di molti collaboratori della rivista con la Teosofia e l'Antroposofia, Kloppers-Moltzer riesce a presentare af Klint a diverse personalità ma questo non porta ad un esito positivo alla loro ricerca di un pubblico pronto ad apprezzare i *Dipinti per il Tempio*. Appare evidente come non siano solo gli antroposofi di Dornach a mostrare riserbo per queste opere astratte ma anche quelli olandesi.<sup>149</sup>

Le due donne non temono il rifiuto e lo interpretano come un incoraggiamento a tentare un nuovo approccio. Nel luglio del 1928 a Londra viene tenuta la Conferenza Mondiale

---

<sup>147</sup> 100 anni di euritmia: Peggy Kloppers-Moltzer (1881-1930), imkejellevandam.nl, <[https://www.imkejellevandam.nl/100\\_jaar\\_euritmie/peggy-kloppers-moltzer-1881-1930-8.html](https://www.imkejellevandam.nl/100_jaar_euritmie/peggy-kloppers-moltzer-1881-1930-8.html)>. (Ultima consultazione 08/05/2024)

<sup>148</sup> Artists & Makers / Hilma af Klint, smartify.org, <<https://app.smartify.org/en-GB/artists/hilma-af-klint>>. (Ultima consultazione 08/05/2024)

<sup>149</sup> Voss, J., *Hilma Af Klint, a biography*, cit., pp. 240-244.

sulla Scienza Spirituale che, organizzata dalla controparte inglese della Società Antroposofica, mira ad avvicinare per la prima volta le varie succursali della società dispiegate all'interno del territorio nazionale. Una critica viene posta alla sezione inglese della società, in particolare agli uomini: contrariamente alle donne, che si sono mostrate più accoglienti e curiose nei confronti delle novità<sup>150</sup>, essi dimostrano una forte tendenza conformista e incertezza nel tentare qualcosa di innovativo temendo che venga considerato eccentrico.<sup>151</sup>

Questi sono i sentimenti che portano all'iniziale negazione dell'opportunità di esibire le opere di af Klint come Kloppers-Moltzer, membro della commissione organizzativa dell'evento, tenta di rendere possibile.<sup>152</sup> La determinazione dell'amica olandese riesce a convincere gli organizzatori ad estendere la partecipazione ad af Klint, seppur con qualche titubanza circa la natura antroposofica che a detta dell'artista le sue opere incarnano e aspetti prettamente logistici, come le loro grandi dimensioni e la difficoltà del trasporto. Kloppers-Moltzer si adopera per trovare una soluzione ad ogni dubbio, compreso quello dell'artista su come veicolare al meglio il significato delle sue opere, considerata anche la barriera linguistica. Ancora una volta Kloppers-Moltzer si offre di presentare lei stessa il tutto e di interpretare ciò che af Klint desidera comunicare, assicurandole una sala in cui esporre separatamente dalla grande mostra organizzata dagli antroposofi. Tuttavia, Kloppers-Moltzer è costretta a ritirarsi dall'incarico per stare vicina alla madre malata e af Klint è lasciata ad affrontare le difficoltà da sola.

Alla conclusione delle sei giornate di mostre e incontri la conferenza viene dichiarata un successo e in una recensione dell'arte presentata viene affermato come i principi diffusi da Steiner sembrano venire meglio veicolati da arte non figurativa. Nonostante sia esattamente ciò che af Klint sta intenzionalmente realizzando a partire dal 1906 non si trovano citazioni a proposito di lei o della sua mostra. I disparati tentativi di ampliare la diffusione della sua arte e ottenere un pubblico disposto a comprenderla prima a Dornach, poi ad Amsterdam e successivamente a Londra risultano nel fallimento del tentativo suo

---

<sup>150</sup> La stessa Hilma af Klint non è intimorita dal progresso o dal cambiamento ma, al contrario, ambisce a sfruttare tutte le nuove tecnologie che possono tornare utili in campo artistico, come nel caso dei proiettori. Si avvale dell'aiuto di tali innovazioni anche considerando che il lavoro da lei realizzato è destinato alla fruizione futura, *ivi*, p. 302.

<sup>151</sup> *Ivi*, p. 245.

<sup>152</sup> *Artists & Makers / Hilma af Klint*, smartify.org, <<https://app.smartify.org/en-GB/artists/hilma-af-klint>>. (Ultima consultazione 08/05/2024)

e di Kloppers-Moltzer di dare visibilità alle opere, confermato anche dal silenzio che Af Klint mantiene all'interno dei propri taccuini a proposito degli eventi.<sup>153</sup>

Il silenzio proviene anche dalla scena artistica, che non solo non rilascia commenti sul suo repertorio di dipinti spirituali e sulle prime mostre in cui questi sono stati esposti al mondo, ma la ignora completamente. Af Klint è consapevole che la sua arte non possa essere compresa da tutti ma soltanto da chi è disposto ad aprire la propria mente e per questo trovare degli acquirenti o esibire in famose gallerie non rientrano tra le sue priorità; esporre i propri lavori le permette di poter trovare un pubblico di “cercatori”, di persone aperte a sperimentare nuovi pensieri e sentimenti che trascendono il quotidiano, dimostrando che c'è dell'altro, oltre a tutto ciò che è soggetto alla conoscenza sensibile.<sup>154</sup>

Af Klint si chiede se abbia senso continuare a sperare in un riscontro positivo da parte dei suoi contemporanei, i quali dubita siano in grado di comprenderla, e ritiene che non sia utile concentrarsi sul presente bensì sul futuro, poiché non ha dubbi che la sua arte possa trovare delle menti aperte più avanti nel tempo. Nel 1932 decide di selezionare i lavori più significativi da conservare come eredità destinata al futuro, apponendo in matita il simbolo “+X” a tutti i taccuini, gli scritti e i disegni realizzati dal 1905 in poi, compresi i libri blu della valigia museo contenenti le miniature dei *Dipinti per il Tempio*. Tutto ciò che riporta questo simbolo è destinato ad essere conservato al sicuro e a tornare alla luce soltanto venti anni dopo la morte dell'artista come una capsula del tempo, tutto quello che non viene segnato verrà invece distrutto. Nello stesso anno pianifica la costruzione di un museo in grado di mostrare cosa si cela dietro alle forze della materia, orientando ancora una volta il suo operato al futuro.<sup>155</sup>

Nell'aprile del 1937 viene invitata dalla Società Antroposofica Svedese a tenere una conferenza a Stoccolma. Qui illustra ad un pubblico molto più predisposto all'ascolto rispetto al precedente evento di Londra i suoi lavori e l'enigma che questi incarnano non solo per chi li osserva per la prima volta ma anche per lei stessa, che riceve istruzioni dagli spiriti ed esegue ciò che le viene indicato di fare seppur senza sapere con certezza chi o cosa siano queste entità che le parlano e senza conoscere il fine ultimo dell'arte che realizza. A questo proposito sottolinea una differenza tra il suo modo di ricevere il sapere,

---

<sup>153</sup> Voss, J., *Hilma Af Klint, a biography*, cit., pp. 250-251.

<sup>154</sup> Ringbom, S., *The Sounding Cosmos: A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting*, Bokförlaget Stolpe, Stoccolma, 2022.

<sup>155</sup> Ivi, p. 264.

in maniera passiva, e il modo che Steiner insegnava, ottenere il sapere in modo attivo, sforzandosi di superare le abilità di ognuno. L'artista conclude spiegando come dipingere le permette di ampliare la propriacoscienza e la conoscenza delle cose:

“Ogni volta che riuscivo nell'esecuzione di uno dei miei disegni, la mia comprensione di uomo, animale, pianta, minerale, sì, della creazione in generale, diventava più chiara. Sentivo di essere stata liberata, e sollevata al di sopra della mia più limitata coscienza.”<sup>156</sup>

Il pubblico sembra affascinato da ciò di cui af Klint sta parlando e dai dipinti che mostra attraverso un proiettore, tanto da farle ottenere inviti ad ulteriori conferenze e a mostrare le sue opere a chiunque si mostri interessato, gli acquerelli e quelle di più piccole dimensioni, più comodi da portare con sé; comincia a ricevere richieste di poter osservare le opere più da vicino e anche il suo studio viene aperto alle visite.

Nonostante la fortuna sembri essere dalla sua parte, il 1937 e il 1940 sono per af Klint anni difficili in cui si trova ad affrontare la morte di Anna Cassel e di Thomasine Anderson, oltre alle complicazioni di salute che la portano ad avere sempre più difficoltà a dipingere, costringendola a limitarsi perlopiù a disegni e acquerelli. Dalle pagine dei suoi taccuini si deduce che stia mantenendo la vicinanza con le entità spirituali, al contrario dei contatti con le persone accanto a lei. Contrariamente a quanto descritto, il diario di un'altra artista suggerisce numerosi incontri e uscite, nonché continui scambi di lettere a partire dal 1940.

Tyra Kleen è, analogamente ad af Klint, una donna la cui scelta devia dal tipico destino che la società tende ad affidarle, un'intellettuale e aristocratica che ha deciso di dare la priorità al suo lavoro e alla sua arte piuttosto che alla famiglia e ai figli.<sup>157</sup> Kleen è un'artista simbolista che af Klint ha già incontrato tramite l'Associazione delle Artiste Svedesi e alla mostra tenutasi a Stoccolma nel 1913 e condividono l'interesse per la Teosofia, l'induismo, il misticismo e il rinnovo dell'arte. La sua curiosità per l'esoterismo la porta ad appassionarsi alle opere che af Klint tiene esposte nel suo studio e a richiedere

---

<sup>156</sup> “Every time I succeeded in executing one of my sketches, my understanding of man, animal, plant, mineral, yes, of creation in general, became clearer. I felt that I was freed, and raised above my more limited consciousness.”, *ivi*, p. 285.

<sup>157</sup> Pavellas, R. (2019), *The “Spirituality” that Influenced my Grandmother near the turn of the 20th Century*, pavellas.com, <<https://pavellas.com/2019/12/22/the-spirituality-that-influenced-my-grandmother-near-the-turn-of-the-20th-century/>>. (Ultima consultazione 08/05/2024)

di potercisi immergere per altro tempo, in modo di comprendere al meglio ciò che af Klint vuole comunicare tramite forme e colori. Questo scambio di opinioni destabilizza af Klint, facendole pensare che Kleen voglia collaborare con lei e combinare le loro visioni sul mondo artistico.<sup>158</sup>

Tre anni dopo Kleen contatta nuovamente af Klint proponendole un luogo dove poter alloggiare tutte le sue opere in modo permanente: il padre le aveva lasciato una somma di denaro tramite la *Sigtuna Foundation*, una fondazione da lui creata che funge da centro educativo gestito dalla Chiesa Luterana dell'omonima città svedese, una parte della quale Kleen vuole allestire a museo dedicato interamente alle opere di af Klint. La proposta di aiuto sembra mettere pressione ad af Klint che, nonostante lei stessa avesse progettato un museo con lo stesso scopo, non accoglie l'idea con altrettanto entusiasmo e rifiuta affermando che “Decidere così in fretta il destino del lavoro di una vita che ho avuto l'opportunità di produrre tramite l'aiuto di entità superiori è impossibile”.<sup>159</sup> Un altro elemento che impedisce ad af Klint di acconsentire è il suo desiderio di lasciare la sua eredità artistica a qualcuno appartenente alla cerchia antroposofica e nonostante il Vescovo Björkquist, incaricato di gestire la fondazione, sia un riformatore che predilige il dialogo tra religione e scienza, af Klint percepisce che il suo lavoro possa essere impegnativo da gestire, considerando che ora gli spiriti le danno della mistica e questa è una caratteristica che difficilmente può essere accettata dalla Chiesa Luterana.<sup>160</sup>

Diversi anni prima af Klint stila un testamento in cui nomina il nipote Erik af Klint erede di tutto il suo patrimonio artistico e spirituale, completo di tutti i suoi scritti. Il tutto viene minuziosamente fotografato e catalogato prima di essere conservato nella sua soffitta fino al 1966. Nei primi anni Settanta sia il Moderna Museet che il Nationalmuseum rifiutano di accogliere le opere, giustificando la loro decisione affermando che sembrano derivare da quelle create da Kandinsky, nonostante sia documentato che quest'ultimo abbia creato le sue prime opere astratte anni dopo rispetto a Hilma af Klint. Come sperato dall'artista, gli antroposofi svedesi offrono uno spazio per alloggiare le opere e nel 1972 il nipote Erik fonda la Stiftelsen Hilma af Klint Foundation che conta al suo interno circa 1300 dipinti,

---

<sup>158</sup> Voss, J., *Hilma Af Klint, a biography*, cit., pp. 293-295.

<sup>159</sup> Faxneld, P., ‘*Mirages and visions in the air*’: *Tyra Kleen and the paradoxes of esoteric art*, in “Approaching Religion”, vol. 11, n. 1, 2021 (*Seekers of the Spiritual Art and Higher Wisdom: Encounters between Art and Esotericism*), pp. 63-76, qui p. 68.

<sup>160</sup> Voss, J., *Hilma Af Klint, a biography*, cit., pp. 298-299.

124 taccuini e più di 26.000 pagine scritte.<sup>161</sup>

---

<sup>161</sup> The Hilma af Klint Foundation, <<https://hilmaafklint.se/>>. (Ultima consultazione 08/05/2024).

## 5. Legami e analogie con il mondo dell'arte astratta

Nel 1986 al Los Angeles County Museum si tiene la mostra *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*: l'espansione dell'edificio museale suggerisce l'obiettivo di attuarne una analoga dal punto di vista dell'arte esposta al suo interno, che non si concentra unicamente sulle installazioni permanenti che ruotano intorno a Cezanne, Picasso e Matisse ma punta ad esplorare la svolta attuata da una particolare tematica. Maurice Tuchman<sup>162</sup>, curatore della mostra, mira a provare che "la genesi e lo sviluppo dell'arte astratta sono indissolubilmente legati alle idee spirituali vigenti in Europa tra la fine del XIX sec. e l'inizio del XX sec.", volendo dimostrare che "un'impressionante quantità di artisti delle arti visive degli ultimi cent'anni sono stati coinvolti da queste idee e sistemi di credenze."<sup>163</sup>

Questa raccolta di opere e di artisti dimostra come la messa in crisi del ruolo dell'artista e della sua arte all'interno della società di fine Ottocento abbia causato un'opposizione al Realismo e a valori e filosofie materialiste, i cui quesiti portano artisti e intellettuali a cercare risposte in una realtà spirituale in cui regnano occultismo e misticismo. La mancata fiducia nella ragione e la conseguente esplorazione di pratiche intuitive e meno razionali si evolve parallelamente alle rivoluzioni scientifiche, avviene una contaminazione tra le idee di scienziati, guide spirituali e pensatori, in uno sviluppo in cui il processo artistico coincide con quello spirituale e, fondendosi, danno vita alle migliori opere di alcuni artisti.<sup>164</sup>

La mostra esibisce anche le personali di cinque personalità, i cui percorsi artistici sono in gran parte influenzati dagli interessi in Teosofia, Antroposofia, Rosacrocianesimo e in religioni e filosofie orientali, rendendo queste dottrine un elemento centrale per comprendere come siano stati portati alla realizzazione di opere astratte: Hilma af Klint,

---

<sup>162</sup> Brenson, M., *How the Spiritual Infused the Abstract*, in "The New York Times", 21 dicembre 1986, sez. 2, p.1.

<sup>163</sup> "genesis and development of abstract art were inextricably tied to spiritual ideas current in Europe in the late 19th and early 20th centuries."; "astonishingly high proportion of visual artists in the past 100 years have been involved with these ideas and belief systems.", Ibidem.

<sup>164</sup> Abdel Nabi, B., Stamps, L. (a cura di), *Hilma af Klint & Piet Mondrian: Forms of life*, catalogo della mostra (Londra, 20 apr-3 set 2023; L'Aia, 7 ott-25 feb 2024), Tate Publishing, Londra, 2023.

Wassily Kandinsky, Piet Mondrian, Kazimir Malevich e František Kupka.<sup>165</sup> L'insofferenza comune tra gli artisti permette la diffusione della creazione di opere astratte in tutt'Europa, tuttavia Hilma af Klint non avrà mai contatti con gli altri protagonisti di questa onda innovativa, condividendo però delle similarità.

Le riflessioni di Steiner e, prima di lui, di Helena Blavatsky, insieme alle teorie del colore di Goethe segnano in maniera sempre più marcata la strada per l'astrazione e una nuova generazione di artisti si va creando. Kandinsky ne fa una descrizione, differenziando quelli che lui denomina artisti virtuosi da quelli creativi, separati da una sostanziale lontananza nel modo in cui si approcciano alla realtà. L'artista virtuoso produce creazioni prive di contenuto spirituale che, per questo motivo, appartengono al mondo materiale; questo tipo di artista necessita di unarealtà esteriore da cui attingere poiché non possiede una fonte interna di creatività, impossibilitato di creare in isolamento ha bisogno di un'influenza esterna: "il suo occhio sensibile non diventa recettivo dell'influenza di un sogno interiore che vive dentro di sé".<sup>166</sup>

Al contrario, l'artista creativo viene al mondo con il sogno della sua stessa anima e il significato della sua esistenza è la materializzazione di quel sogno; il suo occhio sensibile è in grado di vedere arte in ogni cosa che lo circonda e percorre in maniera solitaria il difficile sentiero che ha davanti a sé: quella da lui creata è arte nella sua forma più pura e appartiene al mondo spirituale.<sup>167</sup> Il modo in cui l'artista creativo, autore di autentiche opere spirituali in grado di mostrare ciò che è invisibile agli occhi, sembra ricalcare la descrizione che af Klint fa in un'analogia, come all'interno di un mollusco un semplice granello di sabbia può far nascere una perla, così nell'artista "I poteri vengono dall'interno, non dall'esterno".<sup>168</sup>

L'apporto del pensiero di Rudolf Steiner svolge un ruolo cruciale nella svolta stilistica di questi artisti. Oltre alle sue parole, nelle loro librerie sono presenti *La Dottrina Segreta* di Blavatsky e *Thought-Forms*. Pubblicato nel 1905, gli autori Annie Besant e Charles Leadbeater<sup>169</sup> concordano nell'affermare che il Novecento sarà accompagnato da una

---

<sup>165</sup> Brenson, M., *How the Spiritual Infused the Abstract*, in "The New York Times", cit.

<sup>166</sup> Barnett, V. E. (a cura di), *Kandinsky and Sweden*, catalogo della mostra (Malmö, 21 ott-10 dic 1989; Stoccolma, 26 dic 1989-18 feb 1990), Malmö Konsthall, Moderna Museet, Stoccolma, 1990, pp. 58-60.

<sup>167</sup> Ibidem. È anche ciò che Steiner dice ad Hilma af Klint nel 1922 in riferimento a *I Dieci Più Grandi*, cfr. qui p. 49.

<sup>168</sup> Voss, J., *Hilma Af Klint, a biography*, cit., p. 178.

<sup>169</sup> Cfr. qui pp. 42, 56.

rivoluzione pratica nell'applicazione della conoscenza, in quanto i poteri invisibili della natura corrispondono a quelli dello spirito, il cui sviluppo è illustrato all'interno del testo. Questo è utilizzato come una sorta di introduzione all'arte del rendere visibili quelle che sono le forme attribuite a pensieri e sentimenti, ognuno dei quali possiede una forma e un colore che chi osserva è in grado di percepire solo attraverso molta pratica. "I pensieri sono cose"<sup>170</sup> su un livello spirituale e chiunque riesca a farne esperienza può essere in grado di avere potere su di loro, rendendo la forma astratta il naturale modo che hanno di manifestarsi. Queste "forme-pensiero" emergono da stati di coscienza amplificati, durante i quali si è in grado di osservare aeree, proiezioni astrali e altre espressioni provenienti da realtà invisibili ai sensi di una persona non familiare con queste pratiche e sono basate su tre principi: la qualità del pensiero ne determina il colore, la natura del pensiero ne determina la forma e la definizione del pensiero ne determina la chiarezza dei contorni.<sup>171</sup> La stessa af Klint nel 1934 dipinge quelle che le vengono comunicate essere le forme-pensiero degli spiriti Amaliel, Ananda, Georg e Gregor: forme geometriche inizialmente dipinte di un verde brillante (fig. 86) che tre anni dopo scopre dalle entità stesse non corrispondere ai loro autentici colori.<sup>172</sup>

Ne rimane affascinato Kupka, che dimostra la sua credenza dell'esistenza di una realtà immateriale<sup>173</sup>, affermando che:

"All'obiezione che non si possono creare forme e colori, rispondo che l'uomo ha creato la colonna ionica e la colonna dorica e che l'architettura ha costantemente creato forme le cui modificazioni sono ben proporzionate e hanno sempre le loro profonde ragioni di esistere. L'uomo crea la manifestazione del pensiero con le parole. Perché non potrebbe creare fatti di scultura e di pittura, indipendentemente dalle forme e dai colori che esternamente lo circondano?"<sup>174</sup>

A queste parole aggiunge, diversi anni dopo, che "L'opera d'arte, essendo in sé realtà

---

<sup>170</sup> Besant, A., Leadbeater C. W., *Thought Forms: A Record of Clairvoyant Investigation*, cit. p. 73.

<sup>171</sup> Abdel Nabi, B., Stamps, L. (a cura di), *Hilma af Klint & Piet Mondrian: Forms of life*, catalogo della mostra (Londra, 20 apr-3 set 2023; L'Aia, 7 ott-25 feb 2024), Tate Publishing, Londra, 2023.

<sup>172</sup> Cfr. qui p. 31.

<sup>173</sup> Jones, C. A., *The Role of Buddhism, Theosophy, and Science in František Kupka's Search for the Immaterial through 1909*, tesi di laurea magistrale, University of Texas, Austin, 2012, Henderson, L. D., Leoshko, J.

<sup>174</sup> Santoro, R. (2017), *Tutte le gradazioni del giallo: František Kupka o della citrinitas*, Theosophy&Arts.org, < <https://theosophyart.org/2017/09/27/frantisek-kupka/>>. (Ultima consultazione 30/04/2024)

astratta, richiede di essere costituita d'elementi inventati".<sup>175</sup>

Analogamente, anche Mondrian<sup>176</sup> è in grado di attuare il suo passaggio all'astrazione grazie agli scritti di Steiner e Blavatsky. Sia lui che af Klint provengono da un'istruzione accademica e, fin dalla giovane età, denotano un'affinità con il mondo naturale che li porta a ritrarre per diverso tempo paesaggi ed elementi botanici, interessandosi inoltre a come i batteri appaiono se osservati al microscopio<sup>177</sup>, il che li conduce a pensare che ci possa essere dell'altro tra cielo e terra, qualcosa che non appare visibile all'occhio ma che possa essere ugualmente rappresentato attraverso parole e immagini.<sup>178</sup>

Se per Mondrian<sup>179</sup> la natura è l'elemento in grado di veicolare la sua evoluzione verso la rappresentazione astratta, per Malevich<sup>180</sup> lo è la conoscenza del corpo umano, assieme alla fiducia nella proporzione ideale e alle proprietà mistiche della geometria. Negli ambienti simbolisti della Russia di fine Ottocento la tradizione popolare si fonde a quella mistica e occulta e per l'artista culmina con la fase del movimento Zaum, in cui cerca di andare al di là della ragione trascendendo le abitudini percettive tradizionali.<sup>181</sup> Il suo *Quadrato Nero* (fig. 87) realizzato nel 1915 denota una precisa somiglianza con una sequenza di acquerelli che fanno parte della più grande serie *Parsifal* (vedi fig. 73-74) creata da af Klint l'anno seguente, in cui i quadrati all'interno del foglio sono tuttavia di colori vivaci<sup>182</sup>. I due artisti non incrociano mai i loro percorsi ma un'affinità di pensiero può essere ritrovata nella descrizione che l'artista svedese accosta a queste opere, "Il pensiero definisce l'universo attraverso forme geometriche".<sup>183</sup>

In particolare, un pensiero diffuso dai teosofi viene condiviso e approfondito da af Klint, Kandinsky e Mondrian. L'idea che l'evoluzione del mondo e dell'essere umano sono continue e coincidono con quella della sfera spirituale in un'unione tra microcosmo e macrocosmo che vedono fondersi i diversi principi nella creazione di un'universalità.

---

<sup>175</sup> Ibidem.

<sup>176</sup> Golding, J., *Paths to the Absolute: Mondrian, Malevich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko and Still*, Thames & Hudson, Londra, 2000, p. 15.

<sup>177</sup> Cfr. qui p. 30.

<sup>178</sup> Abdel Nabi, B., Stamps, L. (a cura di), *Hilma af Klint & Piet Mondrian: Forms of life*, cit.

<sup>179</sup> Bradford, P. (2023), *Hilma af Klint and Piet Mondrian's Ode to the Botanical*, Ocula.com, <<https://ocula.com/advisory/perspectives/hilma-af-klint-piet-mondrian-tate-modern/>>. (Ultima consultazione 30/04/2024)

<sup>180</sup> Golding, J., *Paths to the absolute: Mondrian, Malevich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko and Still*, cit. p. 47.

<sup>181</sup> Brenson, M., *How the Spiritual Infused the Abstract*, in "The New York Times", cit.

<sup>182</sup> Cfr. qui pp. 44-45.

<sup>183</sup> Abdel Nabi, B., Stamps, L. (a cura di), *Hilma af Klint & Piet Mondrian: Forms of life*, cit.

Kandinsky si appoggia alle teorie di Bergson, secondo cui “la vita è movimento, metamorfosi, flusso infinito, pura evoluzione. [...] una realtà dinamica in cui passato e presente si compenetrano ed è governata dal principio della continuità spontanea dell’essere.”<sup>184</sup> La serie *Evoluzione* (1908) di af Klint rappresenta l’ascesa che l’umanità intraprende per il raggiungimento di un livello spirituale superiore e i simboli che usa per materializzare questi concetti, la spirale e la lumaca, raffigurano i concetti di evoluzione e sviluppo, un continuo e inarrestabile flusso che equivale all’evoluzione dell’uomo e dell’arte.

Questa viene rappresentata anche da Mondrian nel suo omonimo trittico realizzato nel 1911 (fig. 88), in cui la figura centrale, il cui sguardo sicuro punta direttamente a quello dell’osservatore, incarna il compimento del processo evolutivo volto al regno spirituale.<sup>185</sup> Altre somiglianze nelle opere dei due artisti si possono ritrovare nei colori utilizzati, il blu e il giallo, che suggeriscono l’aura astrale delle figure e che nelle opere di af Klint detengono una forte connotazione simbolica, così come i corpi androgini delle tre figure,<sup>186</sup> caratteristica che viene approfondita anche nel modo in cui af Klint descrive il suo modo di percepirsi e rappresentato nuovamente dalla lumaca, in una fusione dei sessi che è inoltre uno dei fini ultimi per il raggiungimento dell’ascesa spirituale.

Seppure le analogie stilistiche possano essere numerose, Hilma af Klint non ha fatto la conoscenza di questi artisti che, come lei, esplorano realtà invisibili. La storia dell’arte ha innalzato Kandinsky a padre dell’arte astratta con la realizzazione del *Primo Acquerello Astratto* (fig. 89) datata al 1910, tuttavia af Klint dà inizio al suo repertorio di opere non figurative a partire dal 1906. Nel 1908 Rudolf Steiner visita per la prima volta lo studio di af Klint, la quale gli lascia numerose fotografie che lui porta con sé; nello stesso anno Steiner incontra Kandinsky in Germania, dove l’artista sta conducendo ricerche pittoriche incentrate principalmente sul paesaggio e sul colore con delle accentuazioni espressioniste, mantenendo il legame con le tradizioni popolari.<sup>187</sup> Nonostante non ci siano prove certe, non è da escludere in modo categorico la possibilità che Steiner abbia

---

<sup>184</sup> “life is movement, metamorphosis, endless flux, pure evolving. [...] a dynamic reality in which past and present interpenetrate and which is governed by the principle of spontaneous continuity of being”, Bill, M., Giedion-Welcker C., *Wassily Kandinsky*, Ediciones Polígrafa, Barcellona, 2009.

<sup>185</sup> Abdel Nabi, B., Stamps, L. (a cura di), *Hilma af Klint & Piet Mondrian: Forms of life*, cit.

<sup>186</sup> Bill, M., Joosten, J., Messer, T. M., Roweli, M., Van Doesburg, N., Welsh, R. P., Wijzenbeek, L. J.F., *Piet Mondrian, centennial exhibition*, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1971.

<sup>187</sup> Kandinsky, V., *Il problema delle forme e l’almanacco del Cavaliere azzurro*, Abscondita, Milano, 2011.

potuto mostrare a Kandinsky le fotografie delle opere di af Klint e che lui possa averne tratto ispirazione. È interessante, inoltre, che l'anno seguente Kandinsky si sia unito alla Società Teosofica.<sup>188</sup>

Nella città di Monaco, dove Kandinsky e Steiner si trovano nel 1908, viene pubblicato il *Der Kunstwart*, il cui numero di agosto presenta le stampe in bianco e nero di diciassette disegni di un'artista ceca, Katharine Schöffner.<sup>189</sup> Le opere mostrano forme filamentose muoversi sulla superficie del foglio (fig. 90-91) e sono, secondo l'opinione del fondatore della rivista Ferdinand Avenarius<sup>190</sup> – uno dei primi critici a schierarsi in favore dell'arte astratta –, portatrici di un nuovo linguaggio artistico, a conferma della nuova tendenza che si sta sviluppando.

Sono due le occasioni in cui Kandinsky visita luoghi frequentati da af Klint e nei quali la possibilità di contaminazione tra le due menti è possibile ma mai realizzata. Nel 1914 nella città di Malmö si svolge la *Baltiska Utställningen*, nella quale è presentata un'opera figurativa di af Klint tra quelle dell'Associazione delle Artiste Svedesi.<sup>191</sup> Qui anche Kandinsky espone cinque dipinti astratti, il cui processo teoretico viene illustrato all'interno del suo trattato del 1910, *Lo Spirituale nell'Arte*: “questo spirito nel dipinto è organicamente in relazione diretta con la nuova costruzione del regno spirituale, che ha già avuto inizio, poiché questo spirito è l'anima dell'epoca della grande spiritualità.”<sup>192</sup> I contenuti astratti, nuovi agli occhi del pubblico, e i titoli che allo stesso modo non ne facilitano la comprensione causano una ricezione non positiva: gli viene comunicato che la sua non può davvero essere considerata arte e *Composizione VI* (fig. 92), la più grande opera astratta esposta alla mostra, viene giudicata un'espressione di instabilità mentale da uno dei più illustri psichiatri del Paese. L'eventualità che af Klint si sia recata a Malmö per supportare la sua unica opera mostrata è altamente improbabile, non rientrando tra le sue opere astratte.<sup>193</sup>

---

<sup>188</sup> Sukhareva, A. (2023), *Was Wassily Kandinsky Influenced by Hilma af Klint?*, TheCollector.com, <<https://www.thecollector.com/was-wassily-kandinsky-influenced-by-hilma-af-klint/>>. (Ultima consultazione 02/05/2024)

<sup>189</sup> Ringbom, S., *The Sounding Cosmos: A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting*, Bokförlaget Stolpe, Stoccolma, 2022.

<sup>190</sup> Ibidem.

<sup>191</sup> Cfr. qui p. 59.

<sup>192</sup> “this spirit in painting stands organically in direct relation to the new construction of the spiritual realm, which has already begun, for this spirit is the soul of the epoch of great spirituality.”, Kandinsky, V., *Lo spirituale nell'arte*, Studio Editoriale, Milano, 2005.

<sup>193</sup> Voss, J., *Hilma Af Klint, a biography*, cit., pp. 195-196.

Kandinsky visita nuovamente la Svezia nel 1916, quando la compagna di allora, Gabriele Münter, gli organizza una mostra alla Galleria Gummesson, luogo già frequentato in precedenza da lei, invitata anche dall'Associazione delle Artiste Svedesi. Qui sono presentati i cinque dipinti già esposti nel 1914, a cui vengono aggiunte altre opere commissionategli da un collezionista americano. Le recensioni si concentrano principalmente sulle opere che vengono ignorate dai collezionisti, secondo i quali non avevano qualcosa da mostrare, e le recensioni riportate all'interno delle riviste sono sia positive che negative. In entrambi i casi il termine "astratto" non viene utilizzato.<sup>194</sup> Allo stesso modo non è dato sapere se af Klint fosse a conoscenza dello scalpore che le opere di Kandinsky, così simili alle sue dal punto di vista spirituale, hanno causato, o se avesse visto il catalogo della mostra alla Galleria Gummesson. All'interno dei propri taccuini annota tutto ciò che ritiene essere fondamentale per la trasmissione del suo pensiero ai posteri, quello che non ritiene importante viene omesso. Non c'è annotazione che presenta i nomi degli artisti qui citati e quello di Kandinsky, mai incontrato personalmente ma di cui può aver sentito parlare, compare per la prima volta solo alla fine degli anni '20 nelle sue note a proposito del viaggio ad Amsterdam, indicando "Kandinsky, puro colore".<sup>195</sup>

Nel 1935 Kandinsky incarica il suo gallerista di New York di recuperare per lui un dipinto dal suo vecchio studio a Mosca, opera che descrive come "È davvero il primodipinto astratto al mondo, in quel momento nessun altro pittore stava realizzando opere astratte."<sup>196</sup> Appare difficile pensare che non sia a conoscenza degli altri artistiche ne condividono i principi: quando nel 1911 mostra i suoi dipinti astratti alla mostra *Der Blaue Reiter* a Monaco non vengono additati come i primi realizzati in quel periodo, i disegni astratti della stessa Schöffner vengono diffusi nel 1908, anno in cui incontra Steiner, che aveva appena preso visione dei lavori di af Klint, così come sono astratte le immagini presenti all'interno del testo di Besant e Leadbeater che Kandinsky ha letto.<sup>197</sup> Il fatto che nella mostra tenutasi a Los Angeles nel 1986 le opere di Hilma af Klint siano accostate a quelle di artisti la cui fama è ben consolidata già da diverso tempo sorprende

---

<sup>194</sup> Barnett, V. E. (a cura di), *Kandinsky and Sweden*, cit.

<sup>195</sup> Voss, J., *Hilma Af Klint, a biography*, cit., p. 243.

<sup>196</sup> "It is truly the very first abstract painting in the world, as at that point not a single other painter was making abstract work.", *ivi*, p. 289.

<sup>197</sup> *Ibidem*.

diverse personalità della scena artistica, al punto da non considerarla degna di tale vicinanza. È solamente nel 2013 che una mostra di grandi dimensioni viene organizzata sull'artista e, grazie all'impresa del Moderna Museet di Stoccolma<sup>198</sup>, ad af Klint viene garantito un posto tra i personaggi dell'arte contemporanea. La mostra circola in tutt'Europa e cinque opere dell'artista vengono esposte nel padiglione centrale della Biennale di Venezia del medesimo anno<sup>199</sup>, *Il Palazzo Enciclopedico*, che mira ad esplorare il regno dell'invisibile e il dominio dell'immaginazione, ricercando relazioni tra mondi diversi e un realtà altra tra passato e presente.<sup>200</sup> Con la mostra tenutasi nel 2018 al Guggenheim Museum di New York il nome di Hilma af Klint si consolida ulteriormente e le sue opere, appese lungo le pareti spiraliformi del museo statunitense, sembrano essere collocate nel tempio dell'arte immaginato dall'artista negli anni '30. L'idea che una donna possa aver raggiunto una svolta tale in ambito artistico prima dei colleghi uomini amplia la concezione di arte astratta come un progetto maschile. Dopo la mostra del 1989 e qualche seguente di più piccole dimensioni, questa è la più grande rassegna di opere di af Klint che avviene negli Stati Uniti, in cui la diversità stilistica e la profondità spirituale che le contrassegna le lega al passato e, al contempo, le presenta all'interno dell'epoca contemporanea relativamente prive di un bagaglio critico.<sup>201</sup>

## 5.1 Why have there been no great women artists?

Negli anni '30 del Novecento in America comincia ad essere scritta la storia dell'arte astratta, tra i cui protagonisti rientrano Kandinsky, Mondrian, Malevich e Kupka. Alfred Barr<sup>202</sup>, primo direttore del Museum of Moderna Art di New York, definisce le caratteristiche di questo tipo di arte, suddividendola in due tendenze principali: una

---

<sup>198</sup> Levisse, C. (2014), *Hilma af Klint. A Pioneer of Abstraction (Copenhagen)*, ArtHist.net, <<https://arthist.net/reviews/7393>>. (Ultima consultazione 02/05/2024).

<sup>199</sup> *Hilma af Klint going to Venice Biennale 2013*, (2013), ModernaMuseet.se, <<https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/2013/05/23/hilma-af-klint-venice-biennale-2013/>>. (Ultima consultazione 02/05/2024)

<sup>200</sup> *Biennale arte 2013. Il Palazzo Enciclopedico*, LaBiennale.org, <<https://www.labiennale.org/it/arte/2013/il-palazzo-enciclopedico>>. (Ultima consultazione 08/05/2024)

<sup>201</sup> Smith, R. (2018), *'Hilma Who?' No More*, NYTimes.com, <<https://www.nytimes.com/2018/10/11/arts/design/hilma-af-klint-review-guggenheim.html>>.

<sup>202</sup> Barr, A. H., *Cubism and Abstract Art: painting, sculpture, constructions, photography, architecture, industrial art, theatre, films, posters, typography*, Museum of Modern Art, Arno Press, New York, 1966.

predilige la logica e forme più geometriche, l'altra è più irrazionale e dalle forme più oniriche. Di questo Barr non considera le implicazioni spirituali alle quali è legato, riducendo l'astrazione al risultato di una naturale progressione ed evoluzione degli stili artistici, accantonando Teosofia, Antroposofia, movimenti riformativi e antimaterialisti. I valori spirituali e le entità invisibili non trovano posto in questa visione dell'arte e alle donne ne viene concesso poco. Nella sezione di pittura e scultura della mostra *From Cubism to Abstract Art* del 1936 non è presente alcuna opera realizzata da un'artista donna e nemmeno Hilla von Rebay, che tanto si era spesa per creare un museo che fosse tempio per l'arte spirituale, viene nominata all'interno del catalogo.<sup>203</sup>

La presenza di Hilma af Klint tra i padri dell'arte astratta nelle sale della mostra *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985* sembra rivendicarne il suo posto e attribuirle una parte della genitorialità. Per molto tempo il talento artistico è stato qualcosa riservato agli uomini, alle donne è permesso di essere discretamente capaci in diversi ambiti, senza tuttavia eccellere in uno in particolare. Il "vero" lavoro della donna è quello che, direttamente o indirettamente, è al servizio della famiglia, ogni altra dedizione viene considerata come un atteggiamento egoistico, egomaniaco e una pura distrazione. Ne discute in maniera esaustiva Linda Nochlin nel suo *Why Have There Been No Great Women Artists?*<sup>204</sup>, saggio nel quale esamina gli svantaggi che le donne hanno dovuto affrontare per riuscire ad ottenere lo stesso trattamento riservato agli uomini nel mondo dell'arte, concludendo come sia stato reso istituzionalmente impossibile per il genere femminile il raggiungimento di un livello di eccellenza o successo tale da essere messo alla pari di quello del genere maschile, a prescindere da quanto talentuose esse fossero.<sup>205</sup> Nella storia dell'arte occidentale il punto di vista prediletto e unanimemente accettato come naturale è quello dell'uomo bianco, così come a lui è assegnato il ruolo di genio, soventemente ritratto nelle sue manifestazioni precoci nei casi di bambini prodigio come Lisippo, Giotto o Courbet.<sup>206</sup> Difficoltoso per le donne è anche solo l'accesso alla sua istruzione per diventare artista: i corsi dedicati alle donne sono più costosi, nella Londra di fine Ottocento non è ancora loro ammesso di partecipare alle lezioni di disegno con un modello vivente e, quando è loro concesso, il modello necessita di essere parzialmente

---

<sup>203</sup> Ibidem.

<sup>204</sup> Nochlin, L., *Why have there been no great women artists?*, Thames & Hudson, Londra, 2021.

<sup>205</sup> Nochlin, L., *Women, art and power: and other essays*, Thames & Hudson, Londra, 1989.

<sup>206</sup> Kris, E., Kurz, O., *La leggenda dell'artista*, Bollati Boringhieri, Torino, 1998.

coperto. Il disegno dal vero tratto da un modello nudo consiste nella parte finale del percorso di studi accademici e privando le donne di questo fondamentale tassello viene loro limitata la possibilità di creare grandi opere d'arte, costringendole ad essere confinate a generi "minori" che rientrano in quello che viene giudicato distintivo stile femminile: paesaggi, ritratti, scene digenere e nature morte.<sup>207</sup>

Anche nella Svezia di primo Novecento si assiste alle medesime dinamiche. Una generazione di artisti tornati dal periodo di studio all'Académie Matisse di Parigi fonda a Stoccolma un gruppo chiamato *de unga*, i giovani, che si oppone ai vecchi canoni classici in favore di nuove tendenze innovative. Il loro atteggiamento rinnovatore non viene esteso, tuttavia, ai membri che ne fanno parte, escludendo con orgoglio le donne e dimostrandosi non così differenti dalla "vecchia" generazione di artisti. Le artiste ricevono il medesimo trattamento all'interno delle mostre, venendo rilette a posizioni svantaggiose che ne minano la visibilità a pubblico e critici – come nel caso della *Baltiska Utställningen* del 1914 – escludendole, dunque, anche dal mercato.<sup>208</sup>

In una società in cui tra le prerogative maschili rientrano materie come le scienze, la politica e l'arte, campo in cui, a causa della loro minoranza, le donne vengono diventano un facile obiettivo. Il ruolo della donna continua a rimanere marginale ed esse ripiegano facilmente su attività in cui la sensibilità che sembra caratterizzarle può tornare utile, come nel caso delle pratiche medianiche. Il ruolo di sensitiva viene recepito in maniera molto scettica dalla Chiesa e dalla medicina, che consideravano e apparenti legami con l'aldilà come evidenti segni di instabilità mentale e le donne rinchiuso in strutture delegate alla cura di queste sono il doppio rispetto agli uomini.<sup>209</sup>

Una delle cause della marginalizzazione di af Klint dalla storia dell'arte è da attribuire ai suoi accostamenti con le pratiche medianiche: ciò che la differenzia dai suoi colleghi uomini, anch'essi fortemente influenzati dall'esoterismo, e che può aver contribuito alla sua invisibilità è il suo sostenere di venire guidata dagli spiriti nella creazione delle sue opere. Ciò che avrebbe potuto garantire una sua maggiore accettazione all'interno delle cerchie artistiche è sottolineare che la sua arte si prodotta da lei stessa e non da fonti

---

<sup>207</sup> Nochlin, L., *Why have there been no great women artists?*, cit. pp. 23-35.

<sup>208</sup> Voss, J., *Hilma Af Klint, a biography*, cit., pp. 161-167.

<sup>209</sup> La stessa Sigrid Hjertén, artista moglie di uno dei fondatori del *de unga*, viene aspramente criticata dal punto di vista artistico e diagnosticata con schizofrenia, morendo conseguentemente a causa di una lobotomia fatta in modo approssimativo, *ivi*, p. 277.

esterne.<sup>210</sup>

A lungo Hilma af Klint è stata ignorata dal mondo dell'arte o giudicata mentalmente instabile, la sua fama additata come un colpo di fortuna e le sue opere considerate prive di valore a causa della loro mancata presenza all'interno del mercato dell'arte. La sua appartenenza ad una famiglia aristocratica – “af” è l'equivalente svedese del tedesco “von”<sup>211</sup> – non ne garantisce il successo in ambito artistico, e per far valere la propria voce, in quanto donna e artista rivoluzionaria, deve farsi coraggio e, abbattendo le barriere poste di fronte a lei dalla società contemporanea, puntare alla sua sfida per il futuro.<sup>212</sup>

---

<sup>210</sup> Come, al contrario, fa Tyra Kleen, Faxneld, P., *Mirages and visions in the air': Tyra Kleen and the paradoxes of esoteric art*, p. 72.

<sup>211</sup> Voss, J., *Hilma Af Klint, a biography*, cit., p. 14.

<sup>212</sup> Nochlin, L., *Why have there been no great women artists?*, cit. p. 70.

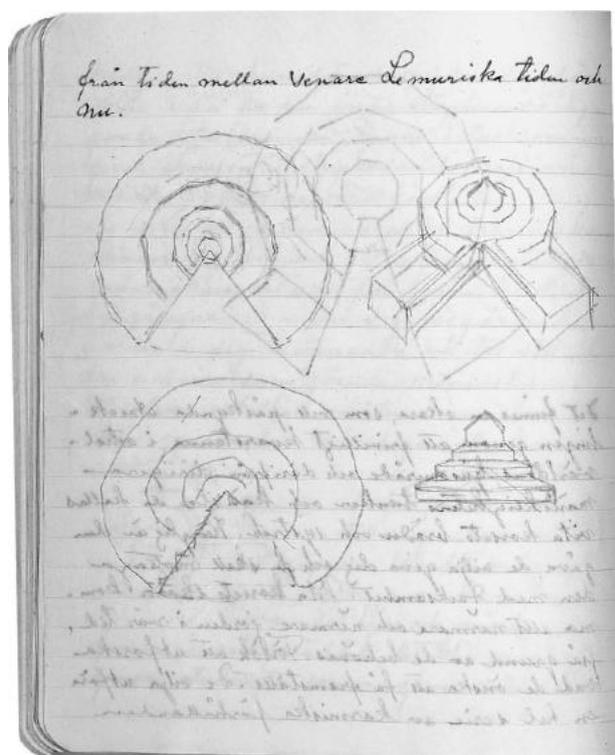


Figura 82. Hilma af Klint, progetto del tempio, 1931, grafite su carta, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.

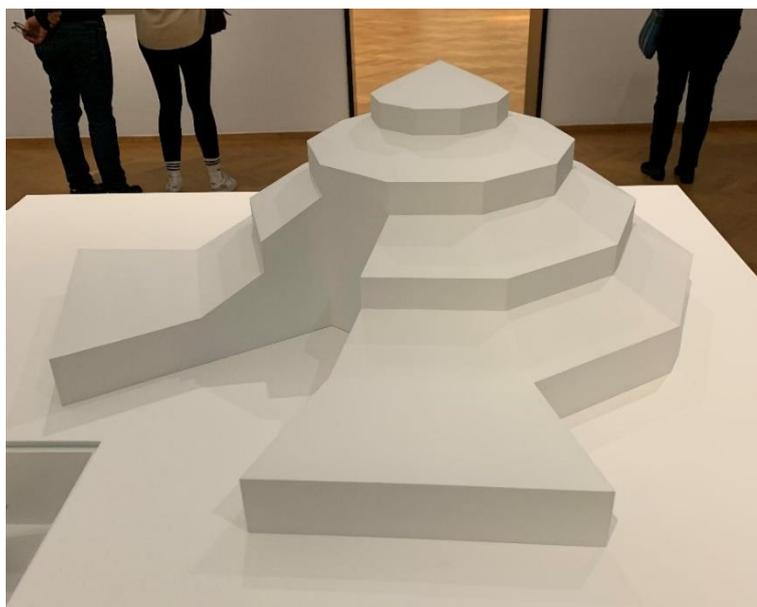


Figura 83. Modellino del tempio esposto alla mostra *Forms of Life: Hilma af Klint & Piet Mondrian*, 7 ott 2023 - 25 feb 2024, L'Aia, Paesi Bassi.



Figura 84. Hilma af Klint, *Alba*, 1907, olio su tela, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.

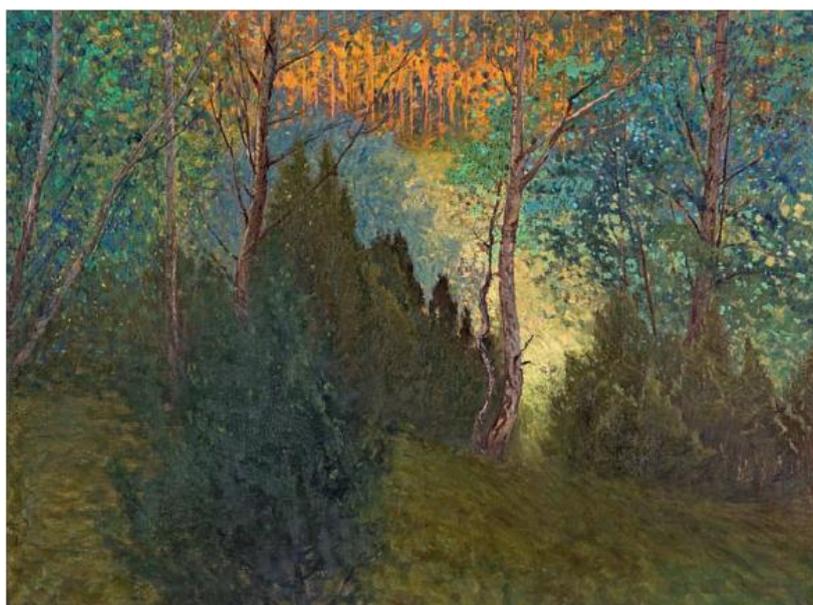


Figura 85. Hilma af Klint, *Calma Serale*, 1907, olio su tela, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.



Figura 86. Hilma af Klint, rappresentazione grafica delle forme-pensiero degli spiriti Gregor, Amaliel, Ananda e Georg, 1934, grafite e acquerello su carta, Stiftelsen Hilma af Klints Verk. Svezia.

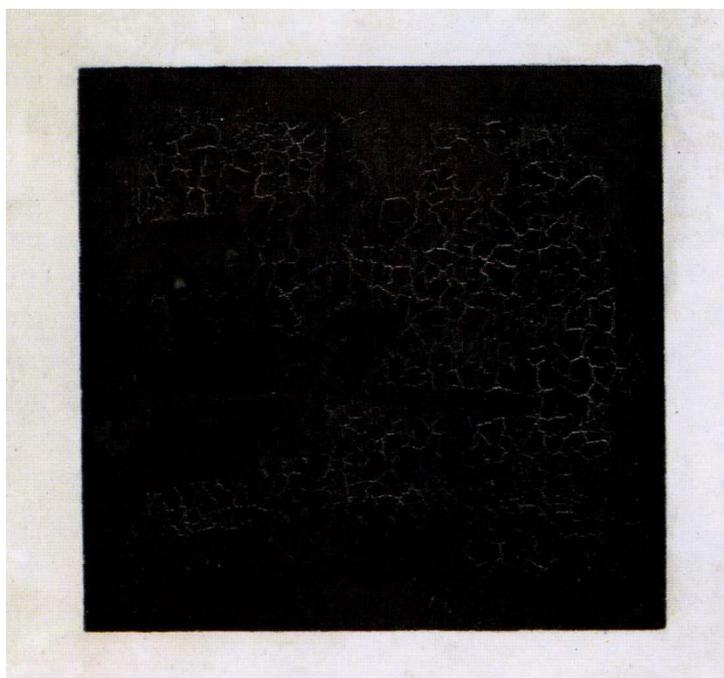


Figura 87. Kazimir Malevich, *Quadrato Nero*, 1915, olio su tela, [Galleria Tret'jakov](#), Mosca.



Figura 88. Piet Mondrian, *Evoluzione*, 1911, olio su tela, Kunstmuseum Den Haag.



Figura 89. Wassily Kandinsky, *Primo Acquerello Astratto*, 1911, grafite, china e acquerello su carta, Centro Georges Pompidou, Parigi.



Figura 90. Katharine Schöffner, *Passione*, 1908, litografia, Kunstwart-Verlag, Monaco di Baviera.



KATHARINE SCHÖFFNER, STURM

Figura 91. Katharine Schöffner, *Tempesta*, 1908, litografia, Kunstwart-Verlag Monaco di Baviera.



Figura 92. Wassily Kandinsky, *Composizione VI*, 1913, olio su tela, Museo dell'Ermitage, San Pietroburgo.

## Conclusioni

In questo scritto ho approfondito quali sono i principi e le idee alla base delle opere di Hilma af Klint, in che modo sono da considerarsi rivoluzionarie e come rappresentano una rottura non solo con il passato ma anche con tutto ciò che i suoi stessi contemporanei producono. Esplora il legame che sente di avere con l'aldilà attraverso disegni e dipinti che crea sotto il controllo di entità ultraterrene. Sulle tele riesce a fondere simboli antichi, una forte spiritualità, ricavata dalla tradizione religiosa legata agli scritti teosofici, e concetti all'avanguardia, come il dualismo dell'essere umano.

Al contrario di quanto pensato per anni, af Klint non è una donna solitaria che rimane isolata nel suo studio e non mostra le sue opere a nessuno: si sposta molto all'interno della Svezia e sin dai primi anni dopo gli studi accademici viaggia in Europa; mantiene una doppia produzione di opere, esponendo più spesso quelle accademiche raffiguranti scene di genere, ritratti e paesaggi, e riuscendo a dare esposizione anche a quelle spirituali, di più difficile ricezione. I legami con le entità soprannaturali con cui comunica costantemente le permettono di realizzare qualcosa di mai visto prima ma, allo stesso tempo, le impediscono di affermarsi nella sua epoca.

Secondo una nozione radicale per l'epoca, af Klint considera il suo intero repertorio artistico e letterario come un progetto unificato, il cui scopo ultimo è ispirare la rivoluzione sociale tramite l'arte e la creazione di un sapere universale che possa unire scienza, religione e misticismo così da realizzare un'eredità da tramandare alle generazioni future, contenuta in un tempio-museo.

Grazie alla sua estrema prolificità nell'annotare ogni momento da lei ritenuto di importanza, è stato possibile ricreare gli eventi che hanno caratterizzato la sua vita, compresi i legami che ci sono stati con le altre personalità artistiche dell'epoca. Data la sua assidua presenza all'interno di circoli artistico-spirituali, così come nelle Società Teosofica e Antroposofica, i rapporti con gli altri sono numerosi; tuttavia, ciò che non traspare sono le relazioni con i maggiori esponenti dell'arte astratta, Wassily Kandinsky, Piet Mondrian, Kazimir Malevich e František Kupka. Questo è un elemento decisivo per la definizione del suo ruolo nella nascita dell'Astrattismo che, stando alle date riportate sulle opere di ognuno di essi, la investe del ruolo di madri di questo stile.

La volontà di mantenere la segretezza sui suoi lavori per vent'anni dopo la sua morte è

anche la causa della sua invisibilità all'interno della storia dell'arte, che viene scritta senza di lei a partire dagli ultimi anni della sua vita. La sua esclusione fa emergere, inoltre, una tradizione che vede escluse le donne, in questo caso le donne artiste, dalle circostanze in cui gli uomini sembrano detenere il primato. Linda Nochlin ritrova la causa di questo sistema ad un problema istituzionale che tende a mantenere ben separate due classi, la cui unione potrebbe causare uno sbilanciamento del potere detenuto dai più forti. In risposta ad una società che ostacola le donne in molti ambiti, queste trovano una soluzione per incanalare la loro ambizione in campi come il misticismo e Hilma af Klint è un'ulteriore dimostrazione che, nonostante le difficoltà, le artiste possono essere rivoluzionarie in campo artistico.



## Indice delle immagini

**Figura 1.** Georgiana Houghton, *L'occhio del Signore* (retro), 1864, inchiostro su carta, Victorian Spiritualists Union, Melbourne, Australia.

**Figura 2.** Georgiana Houghton, *La Gloria del Signore*, 1864, acquerello su carta, Victorian Spiritualists Union, Melbourne, Australia.

**Figura 3.** Georgiana Houghton, *Il Signore Risorto*, 1864, acquerello su carta, Victorian Spiritualists Union, Melbourne, Australia.

**Figura 4.** Anna Mary Howitt, *Sustainer*, illustrazione da D.C. Crosland, *Light in the Valley: My Experiences in Spiritualism* (Londra, 1857)

**Figura 5.** Anna Mary Howitt, *Introvision*, illustrazione da D.C. Crosland, *Light in the Valley: My Experiences in Spiritualism* (Londra, 1857)

**Figura 6.** De Fem, disegno automatico, 27 marzo 1897, grafite su carta, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.

**Figura 7.** De Fem, disegni automatici, 1905, grafite su carta, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.

**Figura 8.** De Fem, disegno automatico, 28 novembre 1905, grafite su carta, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.

**Figura 9.** Hilma af Klint, *Serata Estiva in Oland*, 1888, olio su tela, Dorsia Hotel, Göteborg, Svezia.

**Figura 10.** Hilma af Klint, *Andromeda in riva al mare*, 1888, olio su tela, collezione privata.

**Figura 11.** Annie Besant, *Trasformazione della materia in spirito*, *Occult Chemistry*, 1987, Società Teosofica Svedese.

**Figura 12.** Hilma af Klint, *Caos Primordiale*, 1906, olio su tela, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.

**Figura 13.** Hilma af Klint, *Caos Primordiale*, n. 5, 1906, olio su tela, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.

**Figura 14.** Hilma af Klint, *Caos Primordiale*, n. 16, 1906, olio su tela, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.

**Figura 15.** Hilma af Klint, *Caos Primordiale*, n. 10, 1906, olio su tela, Stiftelsen Hilma

af Klints Verk, Svezia.

**Figura 16.** Hilma af Klint, *Eros*, n. 1, 1907, olio su tela, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.

**Figura 17.** Hilma af Klint, *Eros*, n. 2, 1907, olio su tela, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.

**Figura 18.** Hilma af Klint, *Eros*, n. 3, 1907, olio su tela, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.

**Figura 19.** Hilma af Klint, *Eros*, n. 4, 1907, olio su tela, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.

**Figura 20.** Hilma af Klint, *Eros*, n. 5, 1907, olio su tela, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.

**Figura 21.** Hilma af Klint, *Eros*, n. 6, 1907, olio su tela, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.

**Figura 22.** Hilma af Klint, *Eros*, n. 7, 1907, olio su tela, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.

**Figura 23.** Hilma af Klint, *Eros*, n. 8, 1907, olio su tela, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.

**Figura 24.** Hilma af Klint, *I Dieci Più Grandi*, No. 1, *Giovinezza*, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.

**Figura 25.** Hilma af Klint, *I Dieci Più Grandi*, No. 2, *Giovinezza*, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.

**Figura 26.** Hilma af Klint, *I Dieci Più Grandi*, No. 3, *Giovinezza*, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.

**Figura 27.** Hilma af Klint, *I Dieci Più Grandi*, No. 4, *Giovinezza*, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.

**Figura 28.** Hilma af Klint, *I Dieci Più Grandi*, No. 5, *Maturità*, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.

**Figura 29.** Hilma af Klint, *I Dieci Più Grandi*, No. 6, *Maturità*, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.

**Figura 30.** Hilma af Klint, *I Dieci Più Grandi*, No. 7, *Maturità*, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.

**Figura 31.** Hilma af Klint, *I Dieci Più Grandi*, No. 8, *Maturità*, Stiftelsen Hilma af Klints

Verk, Svezia.

**Figura 32.** Hilma af Klint, *I Dieci Più Grandi*, No. 9, *Vecchiaia*, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.

**Figura 33.** Hilma af Klint, *I Dieci Più Grandi*, No. 10, *Vecchiaia*, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.

**Figura 34.** Hilma af Klint, *Caos Primordiale*, n. 9, 1906, olio su tela, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.

**Figura 35.** Hilma af Klint, *Caos Primordiale*, n. 13, 1906, olio su tela, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.

**Figura 36.** Hilma af Klint, *Caos Primordiale*, n. 15, 1906, olio su tela, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.

**Figura 37.** Hilma af Klint, *Caos Primordiale*, n. 24, 1906, olio su tela, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.

**Figura 38.** Hilma af Klint, disegno automatico di figura maschile con berretto frigio, 1907, grafite su carta, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.

**Figura 39.** Hilma af Klint, *I Grandi Dipinti Figurativi*, n. 3, 1907, olio su tela, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.

**Figura 40.** Hilma af Klint, *I Grandi Dipinti Figurativi*, n. 5, 1907, olio su tela, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.

**Figura 41.** Hilma af Klint, *I Grandi Dipinti Figurativi*, n. 6, 1907, olio su tela, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.

**Figura 42.** Hilma af Klint, *I Grandi Dipinti Figurativi*, n. 7, 1907, olio su tela, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.

**Figura 43.** Hilma af Klint, *I Grandi Dipinti Figurativi*, n. 8, 1907, olio su tela, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.

**Figura 44.** Hilma af Klint, *Evoluzione*, n. 3, 1908, olio su tela, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.

**Figura 45.** Hilma af Klint, *Evoluzione*, n. 4, 1908, olio su tela, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.

**Figura 46.** Hilma af Klint, *Evoluzione*, n. 6, 1908, olio su tela, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.

**Figura 47.** Hilma af Klint, *Evoluzione*, n. 7, 1908, olio su tela, Stiftelsen Hilma af Klints

Verk, Svezia.

**Figura 48.** Hilma af Klint, *Evoluzione*, n. 9, 1908, olio su tela, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.

**Figura 49.** Hilma af Klint, *Evoluzione*, n. 10, 1908, olio su tela, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.

**Figura 50.** Hilma af Klint, *Evoluzione*, n. 11, 1908, olio su tela, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.

**Figura 51.** Hilma af Klint, *Evoluzione*, n. 14, 1908, olio su tela, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.

**Figura 52.** Hilma af Klint, *Evoluzione*, n. 15, 1908, olio su tela, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.

**Figura 53.** Hilma af Klint, *Evoluzione*, n. 16, 1908, olio su tela, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.

**Figura 54.** Hilma af Klint, *La Stella a Sette Punte*, n. 4, 1908, grafite e acquerello su carta, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.

**Figura 55.** Hilma af Klint, *La Stella a Sette Punte*, n. 8, 1908, grafite e acquerello su carta, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.

**Figura 56.** Hilma af Klint, *La Stella a Sette Punte*, n. 15, 1908, grafite e acquerello su carta, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.

**Figura 57.** Hilma af Klint, *La Stella a Sette Punte*, n. 19, 1908, grafite e acquerello su carta, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.

**Figura 58.** Hilma af Klint, *Albero della Conoscenza*, n. 1, 1913, grafite e acquerello su carta, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.

**Figura 59.** Hilma af Klint, *Albero della Conoscenza*, n. 5, 1913, grafite e acquerello su carta, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.

**Figura 60.** Hilma af Klint, *Albero della Conoscenza*, n. 6, 1913, grafite e acquerello su carta, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.

**Figura 61.** Hilma af Klint, *Albero della Conoscenza*, n. 7, 1913, grafite e acquerello su carta, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.

**Figura 62.** Hilma af Klint, *Il Cigno*, n. 1, 1914, olio su tela, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.

**Figura 63.** Hilma af Klint, *Il Cigno*, n. 13, 1914, olio su tela, Stiftelsen Hilma af Klints

Verk, Svezia.

**Figura 64.** Hilma af Klint, *Il Cigno*, n. 17, 1914, olio su tela, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.

**Figura 65.** Hilma af Klint, *Il Cigno*, n. 19, 1914, olio su tela, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.

**Figura 66.** Hilma af Klint, *La Colomba*, n. 1, 1915, olio su tela, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.

**Figura 67.** Hilma af Klint, *La Colomba*, n. 4, 1915, olio su tela, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.

**Figura 68.** Hilma af Klint, *La Colomba*, n. 8, 1915, olio su tela, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.

**Figura 69.** Hilma af Klint, *La Colomba*, n. 14, 1915, olio su tela, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.

**Figura 70.** Hilma af Klint, *Pale d'Altare*, n. 1, 1915, olio su tela, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.

**Figura 71.** Hilma af Klint, *Pale d'Altare*, n. 2, 1915, olio su tela, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.

**Figura 72.** Hilma af Klint, *Pale d'Altare*, n. 3, 1915, olio su tela, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.

**Figura 73.** Hilma af Klint, *Parsifal*, 1916, grafite e acquerello su carta, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.

**Figura 74.** Hilma af Klint, *Parsifal*, n. 69, 1916, grafite e acquerello su carta, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.

**Figura 75.** Hilma af Klint, *Atomo*, n.5, 1917, grafite e acquerello su carta, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.

**Figura 76.** Hilma af Klint, *Atomo*, n.15, 1917, grafite e acquerello su carta, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.

**Figura 77.** Hilma af Klint, *Fiori Viola con Linee Guida, Serie I, Fiori Muschi e Licheni*, 1919, grafite e acquerello su carta, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.

**Figura 78.** Hilma af Klint, studi botanici, grafite e acquerello su carta, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.

**Figura 79.** Hilma af Klint, Thomasine Anderson, valigia-museo, miniature dei dipinti n.

5-6-7 de *I Dieci Più Grandi*, fotografia e grafite e acquerello su carta, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.

**Figura 80.** Hilma af Klint, *Sulla Visione di Fiori e Alberi*, 1922, acquerello su carta, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.

**Figura 81.** Hilma af Klint, *Sulla Visione di Fiori e Alberi*, 1922, acquerello su carta, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.

**Figura 82.** Hilma af Klint, progetto del tempio, 1931, grafite su carta, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.

**Figura 83.** Modellino del tempio esposto alla mostra *Forms of Life: Hilma af Klint & Piet Mondrian*, 7 ott 2023 - 25 feb 2024, L'Aia, Paesi Bassi.

**Figura 84.** Hilma af Klint, *Alba*, 1907, olio su tela, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.

**Figura 85.** Hilma af Klint, *Calma Serale*, 1907, olio su tela, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.

**Figura 86.** Hilma af Klint, rappresentazione grafica delle forme-pensiero degli spiriti Gregor, Amaliel, Ananda e Georg, 1934, grafite e acquerello su carta, Stiftelsen Hilma af Klints Verk, Svezia.

**Figura 87.** Kazimir Malevich, *Quadrato Nero*, 1915, olio su tela, Galleria Tret'jakov, Mosca.

**Figura 88.** Piet Mondrian, *Evoluzione*, 1911, olio su tela, Kunstmuseum Den Haag.

**Figura 89.** Wassily Kandinsky, *Primo Acquerello Astratto*, 1911, grafite, china e acquerello su carta, Centro Georges Pompidou, Parigi.

**Figura 90.** Katharine Schöffner, *Passione*, 1908, litografia, Kunstwart-Verlag Monaco di Baviera.

**Figura 91.** Katharine Schöffner, *Tempesta*, 1908, litografia, Kunstwart-Verlag Monaco di Baviera.

**Figura 92.** Wassily Kandinsky, *Composizione VI*, 1913, olio su tela, Museo dell'Ermitage, San Pietroburgo.

## Bibliografia

Abdel Nabi, B., Stamps, L. (a cura di), *Hilma af Klint & Piet Mondrian: Forms of life*, catalogo della mostra (Londra, 20 apr-3 set 2023; L'Aia, 7 ott-25 feb 2024), Tate Publishing, Londra, 2023.

Af Klint, H., *Hilma af Klint: Notes and Methods*, University of Chicago Press, Chicago, 2018.

Almqvist, K., Belfrage, L., *Hilma af Klint: Visionary. On Hilma af Klint and The Spirit Of Her Time*, Bokforlaget Stolpe, Stoccolma, 2020.

Barnett, V. E. (a cura di), *Kandinsky and Sweden*, catalogo della mostra (Malmö, 21 ott-10 dic 1989; Stoccolma, 26 dic 1989-18 feb 1990), Malmö Konstahall, Moderna Museet, Stoccolma, 1990.

Barr, A. H., *Cubism and Abstract Art: Painting, Sculpture, Constructions, Photography, Architecture, Industrial Art, Theatre, Films, Posters, Typography*, Museum of Modern Art, Arno Press, New York, 1966.

Bashkoff, T. (a cura di), *Hilma af Klint: Paintings for the Future*, catalogo della mostra (New York, 2018-2019), Guggenheim Museum Publications, New York, 2018.

Belfrage, K., Almqvist L., *Hilma af Klint: The Art of Seeing the Invisible*, Stockholm: Axel and Margaret Axson Johnson Foundation, 2015. – Volumedi saggi che contiene molte delle conferenze tenute in concomitanza con la mostra 'Hilma af Klint – a pioneer of abstraction' che si è svolta nel 2013 e 2014 al ModernaMuseet di Stoccolma, Engelsberg Manor in Svezia, Hamburger Bahnhof Museum di Berlino e Museum di arte moderna in Louisiana, Danimarca.

Bergonzoni, F., *Il bello e l'arte nella teosofia in Ontologia, fenomenologia e nuovo umanesimo: Rosmini ri-generativo*, atti del convegno "Rosmini per la nostra epoca. Elementi di ri-generazione" (Modena, 13-14 novembre 2014), Città Nuova, Roma, 2016.

Besant, A., Leadbeater C. W., *Thought Forms: A Record of Clairvoyant Investigation*, The Country Press, Bredford, 1925.

Bill, M., Giedion-Welcker C., *Wassily Kandinsky*, Ediciones Polígrafa, Barcellona, 2009.

Bill, M., Joosten, J., Messer, T. M., Roweli, M., Van Doesburg, N., Welsh, R. P., Wijzenbeek, L. J. F., *Piet Mondrian, Centennial Exhibition*, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1971.

Birnbaum, D., Noring, A., *The legacy of Hilma af Klint: nine contemporary responses*, Moderna Museet, Stoccolma, 2013. (Koenig Books, Londra)

Bogdan, H., Hammer, O., *Western esotericism in Scandinavia*, Brill, Leiden, 2016.

Bora, G., Fiaccadori, G., Negri, A., *I luoghi dell'arte. Dal Postimpressionismo a oggi*, Mondadori, Milano, 2014.

Brenson, M., *How the Spiritual Infused the Abstract*, in "The New York Times", 21 dicembre 1986, sez. 2, p.1.

Breton, A., *Primo manifesto del Surrealismo*, Edizioni del Cavallino, Venezia, 1945.

Campanella, M., *Estetica spirituale: un viaggio artistico attraverso il simbolismo esoterico*, Anima, Milano, 2015.

Cavallo, M., Salis, I., *Psicologia e psicoanalisi dell'arte* in “Artiterapie”, n. 3-4, 2000.

Dabrowski, M., *Kandinsky compositions*, The Museum of Modern Art, New York, 1995.

De Zegher, C., Theicher, H. (a cura di), *3 x abstraction: new methods of drawing by Hilma af Klint, Emma Kunz, and Agnes Martin*, catalogo della mostra itinerante tenutasi a New York, Santa Monica e Dublino tra il 2005 e il 2006, Yale University Press, New Haven, 2005.

Enderby, E., Blanchflower, M., Larner, M., (a cura di), *Hilma af Klint – Painting the Unseen: Serpentine Galleries*, catalogo della mostra (3 mar-15 mag 2016), Koenig Books, Londra, 2016.

Faxneld, P., ‘*Mirages and visions in the air*’: *Tyra Kleen and the paradoxes of esoteric art*, in “Approaching Religion”, vol. 11, n. 1, 2021 (*Seekers of the Spiritual Art and Higher Wisdom: Encounters between Art and Esotericism*), pp. 63-76.

Freud, S., *Psicoanalisi – Esposizione divulgativa in 5 conferenze*, Newton Compton Editore, Roma, 1976.

Fulcanelli, *Le dimore filosofali e il simbolismo ermetico nei suoi rapporti con l'arte sacra e l'esoterismo della grande opera*, Edizioni Mediterranee, Roma, 1973.

Galetta, G., *The 'Channeling' Phenomena in Art: Mediumship or Creative Dissociation?*, in “Psychology and Psychiatry education and educational research”, vol. 1, 2014, (SGEM conference on Psychology and Psychiatry, Sociology and healthcare education), pp. 1-9.

Gioni, M., Bell, N., Bolzoni, L., *Il Palazzo Enciclopedico, 55. Esposizione Internazionale d'arte, La Biennale di Venezia / The Encyclopedic Palace, 55th*

*International Art Exhibition of La Biennale di Venezia, Vol. 1: The Exhibition*, Marcilio Editori, Venezia, 2013.

Golding, J., *Paths to the Absolute: Mondrian, Malevich, Kandisky, Pollock, Newman, Rothko and Still*, Thames & Hudson, Londra, 2000.

Guzzo, F., *Colore, luce, pensiero: dall'intuizione all'arte, dal simbolismo all'esoterismo*, BastogiLibri, Roma, 2018.

Hanegraaff W. J., Pijnenburg J., *Hermes in the Academy Ten Years' Study of Western Esotericism at the University of Amsterdam*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2009.

Hutchinson, J. (a cura di), *Hilma af Klint: the Greatness of Things*, catalogo della mostra, Douglas Hyde Gallery, Dublino, 2005.

Jones, C. A., *The Role of Buddhism, Theosophy, and Science in František Kupka's Search for the Immaterial through 1909*, tesi di laurea magistrale, University of Texas, Austin, 2012, Henderson, L. D., Leoshko, J.

Jung, C. G., *Gli archetipi e l'inconscio collettivo*, Boringhieri, Torino, 1988.

Kandinsky, V., *Il problema delle forme e l'almanacco del Cavaliere azzurro*, Abscondita, Milano, 2011.

Kandinsky, V., *Lo spirituale nell'arte*, Studio Editoriale, Milano, 2005.

Kandinsky, V., *Punto, linea, superficie: contributo all'analisi degli elementi pittorici*, Adelphi, Milano, 2021.

Kris, E., Kurz, O., *La leggenda dell'artista*, Bollati Boringhieri, Torino, 1998.

Levis Sullam, S., *I fantasmi del fascismo: le metamorfosi degli intellettuali italiani nel Dopoguerra*, Feltrinelli Editore, Milano, 2021.

Lindén, G., *I Describe The Way And Meanwhile I Am Proceeding Along It: A Short Introduction On Method And Intention In Hilma Af Klint's Work From An Esoteric Perspective*, Rosengardens Forlag, Holo, 1998.

Lomas, D., Müller-Westermann, I. (a cura di), Widoff, J., *Hilma af Klint: a Pioneer Of Abstraction*, catalogo della mostra itinerante tenutasi a Stoccolma, Berlino, Malaga e Copenhagen tra il 2013 e il 2014, Moderna Museet, Stoccolma, 2013. (Hatje Cantz, Berlino)

Maurice M., Freeman J. (a cura di), *The Spiritual in Art, Abstract Painting 1890- 1985*, catalogo della mostra itinerante tenutasi a Los Angeles, Chicago e L'Aia dal 1986 al 1987, Los Angeles: County Museum of Art; New York: Abbeville press, 1986.

Mulé, M., *Vasilij Kandinskij e la nascita dell'arte astratta. Vasilij Kandinskij e lo spirituale nell'arte alla luce dell'essenza dei colori di Rudolf Steiner*, Libreria Editrice Psiche, Torino, 2022.

Müller-Westermann, I., *The Botanical Roots of Hilma af Klint's Abstraction*, Moderna Museet, Stoccolma, 2013.

Nochlin, L., *Why Have There Been No Great Women Artists?*, Thames & Hudson, Londra, 2021.

Nochlin, L., *Women, Art and Power: and Other Essays*, Thames & Hudson, Londra, 1989.

Oberter, R., *Esoteric Art Confronting the Public Eye: The Abstract Spirit Drawings of Georgiana Houghton*, in "Victorian Studies", vol. 48, n. 2, 2006 (*Papers and*

*Responses from the Third Annual Conference of the North American Victorian Studies Association*), pp. 221-232.

Parisi, F. (a cura di), *Arte e magia: il fascino dell'esoterismo in Europa*, catalogo della mostra (Rovigo, 2018-2019), Silvana Editoriale, Milano, 2018.

Partridge, C., *The Occult World*, Routledge, Londra, 2014.

Ringbom, S., *The Sounding Cosmos: A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting*, Bokförlaget Stolpe, Stoccolma, 2022.

Slatkin, W., *The voices of women artists*, Prentice Hall, New Jersey, 1993.

Steiner, R., *L'essenza dei colori*, Editrice Antroposofica, Milano, 2013.

Steiner, R., *La missione universale dell'arte*, Editrice Antroposofica, Milano, 2011.

Steiner, R. *La scienza occulta nelle sue linee generali*, Laterza, Bari, 1947.

Volpi, M., *Kandinsky: dall'Art Nouveau alla psicologia della forma*, Lerici, Roma, 1968.

Voss, J., *Hilma Af Klint, a biography*, University of Chicago Press, Chicago, 2022.

Wilson, C. *Rudolf Steiner*, Longanesi, Milano, 1986.

Worringer, W., *Astrazione ed empatia: un contributo alla psicologia dello stile*, Einaudi, Torino, 2008.

## Sitografia

Af Klint, J., Ersman, H. (2018), *Inspiration and influence: the spiritual journey of artist Hilma af Klint*, Guggenheim.org,

<<https://www.guggenheim.org/articles/checklist/inspiration-and-influence-the-spiritual-journey-of-artist-hilma-af-klint>>.

*Biennale arte 2013. Il Palazzo Enciclopedico*, LaBiennale.org,

<<https://www.labiennale.org/it/arte/2013/il-palazzo-enciclopedico>>.

Birnbaum, D., (2013), *Universal pictures: the art of Hilma af Klint*, Artforum.com,

<<https://www.artforum.com/features/universal-pictures-the-art-of-hilma-af-klint-214627/>>.

Bradford, P. (2023), *Hilma af Klint and Piet Mondrian's Ode to the Botanical*,

Ocula.com, <<https://ocula.com/advisory/perspectives/hilma-af-klint-piet-mondrian-tate-modern/>>.

Brenson, M. (1986), *How the spiritual infused the abstract*, TheNewYorkTimes.com,

<<https://www.nytimes.com/1986/12/21/arts/art-view-how-the-spiritual-infused-the-abstract.html>>.

Bunian, M. (2020), *Exhibition: 'Hilma af Klint – Artist, Researcher, Medium' at Moderna Museet Malmö*,

ArtBlart.com, <<https://artblart.com/2020/07/17/exhibition-hilma-af-klint-artist-researcher-medium-at-moderna-museet-malmo/>>.

Capaldo, M., *Il Monte Verità ad Ascona*, Rocaille.it, <<https://www.rocaille.it/il-monte-verita-ad-ascona/>>.

De Vita, L. (2007), *Monte Verità, la montagna dell'utopia*, ScenaIllustrata.com,

<[https://www.scenailustrata.com/public/spip.php?page=antepriamastampa&id\\_article=369](https://www.scenailustrata.com/public/spip.php?page=antepriamastampa&id_article=369)>.

Elisa (2020), *Hilma af Klint, la visionaria: un documentario per riscoprire le origini dell'Astrattismo*, Exibart.com, <<https://www.exibart.com/arte-contemporanea/hilma-af-klint-la-visionaria-un-documentario-per-riscoprire-le-origini-dellastrattismo/>>.

Ersman, H. (2018), *Hilma af Klint, pioniera dell'astrattismo pittorico*, Barnebys.it, <<https://www.barnebys.it/blog/hilma-af-klint>>.

Ferren, A. (2019), *In search of Hilma af Klint, who upended Art History but left few traces*, TheNewYorkTimes.com, <<https://www.nytimes.com/2019/10/21/travel/stockholm-hilma-af-klint.html>>.

*Hilma af Klint going to Venice Biennale 2013*, (2013), ModernaMuseet.se, <<https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/2013/05/23/hilma-af-klint-venice-biennale-2013/>>.

*Hilma af Klint*, FamigliaFideius.com, <<https://www.famigliafideius.com/hilma-af-klint-biopitt/>>.

*Hilma af Klint: swedish painter(1862-1944)*, PeoplePill.com, <<https://peoplepill.com/i/hilma-af-klint>>.

Introvigne, M., Zoccatelli, P., *La Società Teosofica*, cesnur.com, <<https://cesnur.com/gruppi-teosofici-e-post-teosofici/la-societa-teosofica/>>.

Kale, N. (2021), *Hilma af Klint: how a 'crazy, remote woman' upstaged male art heroes*, TheSidneyMorningHerald.com.au, <<https://www.smh.com.au/culture/art-and-design/hilma-af-klint-how-a-crazy-remote-woman-upstaged-male-art-heroes-20210529-p57wbj.html>>.

Lesso, R. (2022), *How Did Theosophy Influence Modern Art?*, TheCollector.com, <<https://www.thecollector.com/how-did-theosophy-influence-modern-art/>>.

Levisse, C. (2014), *Hilma af Klint. A Pioneer of Abstraction (Copenhagen)*, ArtHist.net, <<https://arthist.net/reviews/7393>>.

Lewis, J. (2019), *Wassily Kandinsky: The Father of Abstraction*, TheCollector.com, <<https://www.thecollector.com/wassily-kandinsky-the-father-of-abstraction/>>.

Pasi, M. (2020), *After Hilma af Klint: the influence of Theosophy on contemporary art*, EngelsbergIdeas.com, <<https://engelsbergideas.com/essays/after-hilma-af-klint-the-influence-of-theosophy-on-contemporary-art/>>.

Pavellas, R. (2019), *The “Spirituality” that Influenced my Grandmother near the turn of the 20th Century*, pavellas.com, <<https://pavellas.com/2019/12/22/the-spirituality-that-influenced-my-grandmother-near-the-turn-of-the-20th-century/>>.

Porrini, M. G., *Sfondo storico di Fine Ottocento*, mikyart.com, <<https://www.mikyart.com/arte-2/pag-4/sfondo-storico-di-fine-ottocento/>>.

Robinson, S. (2015), *Artistic consciousness and Rudolf Steiner’s theory of colour*, transitionconsciousness.wordpress.com, <<https://wp.me/p11Bag-2cs>>.

Santoro, R. (2017), *Tutte le gradazioni del giallo: František Kupka o della citrinitas*, Theosophy&Arts.org, <<https://theosophyart.org/2017/09/27/frantisek-kupka/>>.

Schjeldahl, P. (2018), *Hilma af Klint’s Visionary Paintings: The Art, Fearfully Esoteric And Influenced By Its Creator’s Séances And Spiritualism, Matches A Present Mood Of Restless Searching*, NewYorker.com, <<https://www.newyorker.com/magazine/2018/10/22/hilma-af-klints-visionary-paintings>>.

Smith, R. (2018), *‘Hilma Who?’ No More*, NYTimes.com, <<https://www.nytimes.com/2018/10/11/arts/design/hilma-af-klint-review-guggenheim.html>>.

Sorensen, L., *Rebay von Ehrenwiesen, Hildegard*, DictionaryOfArtHistorians.info, <<https://arthistorians.info/rebayh>>.

Stork, G. (2013), *Hilma af Klint*, AwareWomenArtists.com, <<https://awarewomenartists.com/en/artiste/hilma-af-klint/>>.

Sukhareva, A. (2023), *Was Wassily Kandinsky Influenced by Hilma af Klint?*, TheCollector.com, <<https://www.thecollector.com/was-wassily-kandinsky-influenced-by-hilma-af-klint/>>.

*Symbols in Hilma af Klint's imagery*, ModernaMuseet.se, <<https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/hilma-af-klint-2013/symbols/>>.

The Hilma af Klint Foundation, <<https://hilmaafklint.se/>>.

*100 anni di euritmia: Peggy Kloppers-Moltzer (1881-1930)*, imkejellevandam.nl, <[https://www.imkejellevandam.nl/100\\_jaar\\_euritmie/peggy-kloppers-moltzer-1881-1930-8.html](https://www.imkejellevandam.nl/100_jaar_euritmie/peggy-kloppers-moltzer-1881-1930-8.html)>.

*Artists & Makers / Hilma af Klint*, smartify.org, <<https://app.smartify.org/en-GB/artists/hilma-af-klint>>.