

Hilma af Klint e il tempio ritrovato

Martina Frongillo

25 Luglio 2026

«Dio creò l'uomo a sua immagine; a immagine di Dio lo creò; maschio e femmina li creò» (Gn 1,27). Il primo capitolo della Genesi restituisce un profilo piuttosto inatteso del primo essere umano: non narrando subito la nascita di due entità distinte, ma descrivendo la prima effigie divina come un'unità essenzialmente duplice. È un Adamo che comprende, per così dire, una Eva in sé – prima ancora che ella gli venga cioè tratta dal fianco. Un enigma irrisolto su cui si sono concentrate numerose esegesi, e che ha condotto alla postulazione dell'esistenza di un originario essere androgino, bisessuato, la cui scissione avrebbe dato origine, solo in un secondo momento, alla donna e all'uomo comunemente intesi.

Al cuore di questo stesso antico mistero si colloca la ricerca spirituale e artistica di Hilma af Klint. L'artista svedese legge il racconto della Genesi attraverso la lente ermeneutica della teosofia – a cui aderisce formalmente nel 1904 – trovandovi un'ulteriore, insperata, conferma: la cacciata di Adamo ed Eva dal giardino dell'Eden non costituirebbe una mera sanzione punitiva, ma l'attuazione di un più ampio disegno provvidenziale. Scindendo l'androgino primordiale nei due sessi, e lasciando che cedessero alla tentazione del frutto proibito, la divinità avrebbe del resto inaugurato quella stessa frattura attraverso cui l'umanità può giungere alla conoscenza di sé e della propria duplice radice. Il peccato, nella sua connotazione erotica, lungi dall'allontanare l'umanità da Dio, diventa – se praticato rettamente – lo strumento capace di ricondurlo a lui: la dualità dei sessi e il desiderio che reciprocamente li lega assumono una funzione quasi soteriologica, che rende possibile ricomprendere la differenza alla luce dell'unità primigenia da cui essa procede, e *vice versa*. «Guarda lo scopo della tua vita: la rappresentazione dell'essere duale nei Simboli»: qui, in questo incessante tentativo di ri-composizione, il monumentale progetto artistico di af Klint. Ogni serie, ogni valore cromatico, ogni figura che popola la sua produzione concorre a ristabilire – sul piano cosmologico non meno che su quello individuale – un equilibrio fra due forze la cui separazione è meramente apparente, giacché la loro natura più propria consiste nel reciproco integrarsi.

La ricerca di questa mistica *coincidentia oppositorum*, che anima la poetica dell'artista, risalta in modo particolare nella sua opera più ambiziosa: *Les Peintures du Temple*. Centonovantatré tele, distribuite in undici serie, realizzate fra il 1906 e il 1915 e oggi esposte per la prima volta in territorio francese al Grand Palais di Parigi in una mostra coprodotta con il Centre Pompidou sotto la cura di Pascal Rousseau. Si tratta della tappa più recente di un processo di riscoperta critica che attraversa ormai quattro decenni: dalla mostra del Los Angeles County Museum of Art del 1986, *The Spiritual in Art*, in cui la sua produzione astratta raggiunse per la prima volta un pubblico internazionale, sino alla retrospettiva monografica del Guggenheim di New York, nel 2018-2019, che ne ha sancito il rango di figura decisiva nella genealogia della modernità pittorica.



Hilma af Klint nel suo studio di Hamngatan, a Stoccolma. Fotografo sconosciuto. Wikimedia Commons (pubblico dominio).

La traiettoria artistica di af Klint è finalmente chiara: le sue prime tele astratte anticipano di almeno quattro anni le ricerche di Kandinskij. Tale fatto, a ben guardare, è stato ignorato dalla storiografia artistica per quasi un secolo, per ragioni che vanno cercate, da un lato, negli stereotipi di genere propri dell'epoca,

e dall'altro nella medesima volontà della artista. Convinta che il pubblico non fosse ancora pronto a comprendere la sua opera, af Klint dispose infatti per testamento che i suoi dipinti restassero inaccessibili per almeno vent'anni dopo la sua morte, avvenuta nel 1944. Più che aggiungere un nome femminile a una genealogia già canonizzata, la sua tardiva emersione nella narrazione della modernità artistica impone pertanto una revisione dei criteri stessi con cui quella genealogia è stata costruita, retrodatando di alcuni anni lo stesso atto di nascita dell'astrattismo.

Va però precisato: per af Klint, il ricorso a una pratica non figurativa rispondeva anzitutto all'urgenza di dare visibilità a processi e tensioni invisibili che l'artista sperimentava realmente, prima ancora che a una riflessione formale tesa alla dissoluzione degli elementi naturalistici. Urgenza che affonda le radici in una biografia articolata su due registri – per così dire, essoterico ed esoterico – destinati a rimanere a lungo separati. Da un lato, la pittrice formatasi presso la Reale Accademia di Stoccolma, dedicata al ritratto, al paesaggio e ai soggetti botanici, pienamente conforme alle convenzioni accademiche del tempo. Dall'altro, lontana da ogni circuito espositivo ufficiale, la sperimentatrice che nel 1896 fonda, insieme ad Anna Cassel, Cornelia Cederberg, Sigrid Hedman e Mathilda Nilsson, il gruppo *De Fem*, «Le Cinque»: un sodalizio dedito a sedute settimanali di preghiera e scrittura automatica, durante le quali le partecipanti attestano di ricevere comunicazioni da «Alti Maestri». È proprio all'interno di questo secondo registro che nasce il corpus per cui af Klint è oggi nota. Corpus la cui autorialità si sottrae alla logica della pratica individuale, a favore, ancora una volta, di una duplice fonte: l'artista si fa insieme ricettrice passiva e produttrice attiva dell'immagine. In stati di coscienza spesso alterati, per esempio, af Klint traduce in forme visive i messaggi spirituali ricevuti, facendosi anche inconsapevole pioniera dell'automatismo che caratterizzerà le avanguardie surrealiste.



Hilma af Klint, *La serie US, Gruppo VIII, n. 1* (*The US Series, Group VIII, No. 1*), 1913. [Wikimedia Commons \(CC0\)](#).

È soltanto nel 1905 che le viene annunciata la missione di realizzare una grande opera pittorica: nascono *Les Peintures du Temple*, pensati come un ponte teso tra il mondo celeste e quello terrestre. Se il “tempio” che avrebbe dovuto ospitare questi dipinti rimase, per af Klint, un’entità puramente ideale – uno spazio sacro

mai edificato, concepito come una struttura ascensionale capace di condurre il fruitore attraverso progressivi gradi di iniziazione – il Grand Palais sembra oggi volerlo restituire in una forma quasi letterale. Dopo una presentazione del metodo di scrittura automatica e delle principali fonti d'ispirazione dell'artista – dall'esoterismo alla cultura scientifica, dalle tradizioni popolari al pensiero simbolico – le sale si susseguono secondo l'ordine cronologico e tematico delle serie, conducendo il visitatore lungo un percorso espositivo pensato tanto per la contemplazione autonoma di ciascuna tela, quanto per essere attraversato come un unico itinerario scandito in stadi successivi: dal caos delle origini alla sintesi che suggella l'intero ciclo.

La realizzazione di *Les Peintures du Temple* si articola in due fasi distinte – che la geografia espositiva riflette soltanto in parte. Nella prima, fra il 1906 e il 1908, il tema dominante è la cosmogonia, mossa dall'amore quale principio generativo. La serie *Chaos originel* inaugura la narrazione con la prima apparizione del mondo, affidata a spirali che evocano insieme la conchiglia della lumaca – simbolo teosofico della primigenia condizione ermafrodita – e la morfogenesi organica, entro un immaginario evoluzionistico già segnato dal discorso scientifico coevo. La ricorrente associazione delle lettere U e W suggerisce, nella mente dell'artista, la reciproca implicazione del piano spirituale e di quello materiale; un tema, questo, ripreso nella successiva serie, *Eros*, dove alla dualità originaria si aggiunge l'opposizione tra l'asceta e la vestale. È qui che af Klint dichiara più esplicitamente di voler illustrare il primo capitolo della Genesi, evocando uno stato originario di unità androgina come un paradiso dai toni rosati, anteriore alla caduta. Con *Les grandes peintures figuratives* la scissione è invece ormai compiuta e la simbologia cromatica esplicitata: la donna appare «con un colore blu pieno», mentre l'uomo «è sempre vestito di giallo». I due vengono presto accompagnati da una terza figura in verde che ne orienta la progressiva riunificazione. Scaturendo proprio dalla relazione tra i due opposti e custodendo la memoria della loro irriducibilità, il verde incarna per af Klint «una meravigliosa commistione di devozione e sensibilità verso tutto ciò che vive», una «luminosa e limpida verità, che conduce alla sapienza». Tale schema cromatico ritorna in scala monumentale in *Le Dix plus grands*, dieci tavole di oltre tre metri spesso lette come emblemi delle quattro età della vita: infanzia, giovinezza, età adulta e vecchiaia. Si tratta di un'attribuzione parzialmente spuria, ché l'artista – il catalogo della mostra lo ricorda – non attribuì mai tali titoli a queste opere, né tantomeno le divise in quattro gruppi; con ogni probabilità, la serie prolunga la medesima narrazione in termini astratti, leggendo la separazione dei sessi in Adamo ed Eva non quale primigenia condanna, bensì quale destino inscritto nel disegno divino e orientato al loro reciproco ricongiungimento. In ogni caso,

l'originarietà dell'essere duale viene qui resa tramite un uso insistito della *vesica piscis*, figura ovale ottenuta dall'intersezione di due cerchi, e ritenuta nelle tradizioni religiose ed esoteriche simbolo di fertilità (dell'antica fonte di tutto ciò che è manifesto, del punto di equilibrio tra visibile e invisibile). Prende cioè progressivamente forma un tentativo di tenere insieme l'evoluzione umana e quella cosmica che, con *Les Sept Étoiles*, *Évolution* e *Les Petites Aquarelles*, diviene ancora più evidente: il firmamento di ascendenza biblica si unisce alle costellazioni che Helena Blavatsky – fondatrice della teosofia – collocava al centro dei propri cicli evolutivi; la croce attraversa le acque, per fiorire in un loto; la geometria sacra si impone come principio ordinatore. Tutto concorre alla costituzione di un apparato simbolico volto in ultima istanza a mostrare come la percezione del male quale pura negatività sia un'illusione, e come i principi della luce e dell'oscurità vadano ricondotti a una superiore economia di equilibrio.



Hilma af Klint, *I dieci più grandi, n. 2. Infanzia (The Ten Largest, No. 2: Childhood)*, 1907. Wikimedia Commons (Pubblico dominio).

Con la seconda fase del ciclo, elaborata fra il 1912 e il 1915, il baricentro della narrazione si sposta invece dal piano macroscopico delle forze cosmiche primordiali a quello, più circoscritto, dell'evoluzione spirituale del gruppo delle Cinque. Sono dipinti elaborati sotto il crescente influsso di Rudolf Steiner e dell'antroposofia, il cui radicamento cristiano attrae particolarmente af Klint, mai

estranea alla propria fede e convinta di doverne riportare alla luce la matrice esoterica occultata dalla Chiesa (e la serie *US* ne costituisce uno dei tentativi più dichiarati). Nasce così, inoltre, il gruppo di *La Colombe*, con l'appendice dedicata a san Giorgio: la colomba e il santo incarnano il destino delle creature pure, chiamate comunque ad attraversare la sofferenza della caduta sotto la guida divina, fino alla riconquista dell'armonia originaria tra bene e male. A ciò si unisce inoltre la serie *Le Cygne*: un cigno bianco e uno nero, dapprima speculari, poi antagonisti in aperto conflitto. L'esplicito richiamo alla teoria dei colori di Goethe, circa l'associazione del giallo alla luce e del blu all'oscurità, viene immediatamente assimilato e rovesciato da af Klint: il cigno nero ha zampe gialle, quello bianco zampe blu, così che nessuno dei due poli resti puro o possa dirsi separabile dall'altro fin nella propria costituzione. A concludere il ciclo del tempio è poi *Le Retable*, un gruppo di quattro tele realizzate nel 1915. Attraverso motivi geometrici, af Klint vi celebra il compimento spirituale proprio e del gruppo delle Cinque, ricondotto all'equilibrio cosmico originario verso cui tende, con loro, l'intera umanità. L'astrazione cede infine, per un'ultima volta, alla figura: un angelo inscritto in un disco nero cerchiato d'oro incarna l'androgino divino ricomposto, immagine dell'umanità anteriore alla separazione di Adamo ed Eva.



Hilma af Klint, Il cigno, n. 1, Gruppo IX/SUW (The Swan, No. 1, Group IX/SUW), 1915. Wikimedia Commons (CC BY-SA 4.0).

L'esposizione trova ora il proprio suggello finale, capace di illuminare il nucleo più profondo dell'opera di af Klint: più che un'artista rimasta troppo a lungo ai margini della storiografia, più che la prova – ormai acquisita – che l'astrazione non nasca con Kandinskij, ciò che il Grand Palais ci restituisce è il risultato di un'incessante ricerca spirituale in cui dottrina e vita privata si intrecciano senza soluzione di continuità. Un intreccio che si misura innanzitutto nell'eros, la stessa energia che genera i mondi e muove i corpi. Af Klint ha amato diverse donne nel corso della propria esistenza, occupando – per sua stessa attestazione – la posizione dell'“uomo”: un'identità che la teosofia e l'antroposofia, presentando l'essere umano come intrinsecamente androgino, le permisero di pensare senza doverla occultare né giustificare come deviazione. La cosmologia dell'androgino divino, insomma, non fu per lei un mero sistema di credenze ereditato dai propri maestri, ma il dispositivo attraverso cui la propria sessualità ha potuto reclamare

quella dignità spirituale che la morale religiosa del tempo le avrebbe negato. L'espressione pittorica di af Klint si fa così, essa stessa, il luogo in cui l'incontro originario degli opposti si rifrange in ogni gesto: nella pratica dell'artista, sospesa fra ricezione medianica e disciplina accademica; nella finalità stessa dell'opera, chiamata a rendere visibili i principi invisibili su cui si fonda l'ordine dell'universo. Blu e giallo generano il verde; il cigno nero reca in sé il giallo, il bianco il blu. È un'arte-religione che custodisce le differenze entro una necessaria armonia di contrari irriducibili, assunta come verità dell'umanità, dell'arte e del cosmo. In fondo, af Klint non ha mai smesso di dipingere un unico quadro: quello di un Adamo che, prima di ogni scissione, contiene già in sé Eva: una Eva già compiuta – una Eva in sé.

In copertina, Hilma af Klint, *Pala d'altare n. 1, Gruppo X (Altarpiece No. 1, Group X)*, 1915. Wikimedia Commons (CC BY-SA 4.0).

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

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

