# GUY HARLOFF “MITE GIGANTE, PITTORE, ALCHIMISTA”[[1]](#footnote-1)

*di Nicoletta Colombo*

La richiesta di un buon numero di opere di Guy Harloff, sopraggiunta mesi fa per una stimolante rassegna che si è da poco chiusa al MAO-Museo d’Arte Orientale di Torino[[2]](#footnote-2), nel riaccendere l’attenzione su un artista singolare e poco ricordato negli ultimi venticinque anni successivi alla sua scomparsa (1991), ha sollecitato l’idea di dedicargli il presente testo, che si propone come aggiornamento a una serie di studi e interventi passati. Studi che costituiscono fonte di integrazione nella conoscenza del “pianeta” Harloff, accostato da parte di chi scrive anche grazie al rapporto diretto di lavoro e di amicizia con l’artista, esperienza quanto mai fruttuosa nel riportare alla luce il linguaggio e la personalità di un autore «[…] simpatico, allegro, nevrotico, rabbioso, educato, provocante, sempre attivo e impaziente come un cavallo di razza»[[3]](#footnote-3), secondo il giudizio espresso da Franco Passoni, suo biografo di sempre.

«[…] Mite gigante, pittore e alchimista» è un’altra citazione calzante, questa volta uscita dalla penna di Dino Buzzati nel 1969, in occasione di una recensione[[4]](#footnote-4): un aggettivo e tre sostantivi che rendono di Guy l’aspetto fisico gigantesco (era alto circa 2,05 metri e pesava 120 chili), l’indole altruista e noncurante del denaro, la missione (per lui essere artista, creare l’opera, era un mandato, uno scopo di vita più che una professione) e la formazione colta, eclettica, maturata sui testi ermetici, alchemici, sullo studio delle filosofie orientali, sull’approfondimento di varie discipline, dalla letteratura internazionale alla cinematografia, alla musica popolare, classica e contemporanea.

L’infanzia molto agiata era trascorsa esclusivamente nei grandi alberghi, i *palace*, com’erano denominati, di Londra, Parigi, Cannes, Venezia, Biarritz, Vichy, Il Cairo, Budapest, dove la madre Ida Teresa Conti, svizzera di origini italiane, e il padre Han, nato a Java ma olandese di famiglia russa, frequentavano l’alta società. Han esercitava con molta fortuna l’attività di ritrattista, la moglie lo seguiva in giro per l’Europa, e intanto nel piccolo Guy la noia si andava trasformando in ribellione. Era nato a Parigi nel 1933, ma i continui trasferimenti al seguito degli spostamenti familiari e il ripetuto affidamento a governanti temporanee gli invalidavano ogni identificazione non solo con i genitori, ma anche con origini e luoghi, per cui da sempre e per sempre si sarebbe sentito un apolide giramondo. Aveva cittadinanza olandese, eppure mai nella sua vita avrebbe amato l’Olanda, di cui non conosceva neppure la lingua. In conflitto con le proprie radici, pieno di rabbia, non eccelleva negli studi intrapresi a Parigi all’Ecole Chauveau, che abbandonava adolescente, preferendo la frequentazione della Cinémathèque Française di Henri Langlois, presso il Parc Monceau, dove assisteva ogni giorno a tre film. L’evoluzione culturale ne traeva profitto, incrementata dalla quotidiana familiarità con le biblioteche e con il museo del Louvre. Quindicenne, abbandonava la famiglia, vivendo di stratagemmi, eppure con costanza potenziava le proprie conoscenze, che si ampliavano ben presto alla musica, al jazz in particolare, accostato tramite un venditore di dischi del mercato di Saint-Ouen con cui aveva stretto amicizia, nonché con la frequentazione assidua dei locali parigini dove assisteva a concerti[[5]](#footnote-5).

Tornato in Italia nel 1950, otteneva un impiego a Roma come secondo assistente sul set del film di Vittorio de Sica *Stazione Termini*, anche se in realtà svolgeva mansioni di ragazzo tuttofare;esperienza preziosa che accresceva le sue conoscenze, già notevoli per l’età precoce, nel campo della filmografia. Sempre in Italia, a Positano, si sposava nel 1953 con Caroline Cole, ventiduenne americana, ma il matrimonio, come quasi tutti i numerosi, successivi legami sentimentali di Guy, era destinato a breve durata.

È proprio in questo periodo che, ventenne e autodidatta, iniziava a dipingere, stimolato dalla visione dei *Merzbild* di Kurt Schwitters, ammirati probabilmente a Positano nella casa dell’amico Philip Martin, ma forse anche in una mostra alla Galerie Maeght[[6]](#footnote-6). L’amicizia con Martin, la cui opera rifletteva una spiccata tendenza al misticismo, avrebbe indotto Harloff ad approfondire la ricerca spirituale e simbolica attraverso il cammino dell’arte.

Erano anni di grandi difficoltà per il giovane Guy, che viveva a Parigi con pochi soldi, aiutato e confortato da due autentici amici: lo scultore svizzero Alberto Giacometti e il pittore tedesco Hans Reichel, quest’ultimo affascinato dalla poetica di Paul Klee. Nei primi anni della sperimentazione pittorica, Harloff era attratto anche dalla pittura costruttivista, rivolta alla ricerca di un ordine universale, dell’uruguayano Joachim Torres Garcia, a lungo vissuto a Parigi. Garcia era scomparso nel 1949 e la sua opera languiva quasi completamente nell’oblio.

L’assidua presenza in musei, gallerie e biblioteche, stimolava il giovane alla conoscenza della cultura del passato; si sentiva attratto dalla pittura del maestro olandese Hieronymus Bosch, di cui lo affascinava la visionarietà intrisa di simbologie esoteriche e alchemiche, dall’arte di Arcimboldo, El Greco, Dürer, Grünewald, Brueghel, tanto quanto amava le icone russe, le miniature persiane, i testi di antropologia, di alchimia, il Tantra, il Sufismo, la Cabala ebraica, gli ideogrammi cinesi, materie che indagava e approfondiva con tenacia.

Tra il 1953 e il 1954 e fino a tutto il 1959 eseguiva esclusivamente collages con materiali di recupero. Raccoglieva per le strade di Parigi pezzi di carta, di latta, tappi, biglietti dell’autobus e del cinema e, tornato in camera, li assemblava usando la cera d’api e le colle arabiche, incastrando le *trouvailles* secondo un criterio ancora casuale. In tal senso si poneva nella linea dadaista di contaminazione tra arte e vita, poetica che rifiutava il vecchio mito della bellezza estetica tradizionale. Va sottolineata però una differenza sostanziale: Harloff non solo non ricusava il passato, com’era nella consuetudine Dada, ma lo studiava e lo amava.

Maturava intanto la passione per il disegno: disegnava incessantemente con penne a sfera su foglietti e carnet ovunque si trovasse, nei caffè, nei cinema durante gli intervalli delle proiezioni, sulla metro; nel segreto della camera poi riempiva le forme col colore. Copriva con le chine colorate tutta la superficie dei fogli, millimetro per millimetro, sottoponendosi quasi ipnoticamente a una fatica estenuante per gli occhi e per la mente, motivo per cui si limitava, come avrebbe fatto per tutta la carriera, ai formati medio-piccoli. Pur lavorando sei-sette ore ogni giorno, il procedimento sfibrante non gli permetteva, né agli esordi né nella maturità, di produrre più di una trentina di opere all’anno. La metodologia operativa severa, adottata per tutta l’attività, era oggetto di stupore da parte di tutti coloro che di lui si sarebbero occupati nel tempo, fra cui Giovanni Arpino, suo sodale per anni, che così lo descriveva nel 1984: «Guerriero laborioso, chino con i suoi inchiostri e le sue colle arabiche sul foglio bianco, disegnatore che è orafo e miniaturista […]»[[7]](#footnote-7).

Molti lavori del suo periodo introduttivo risultano dispersi, scomparsi durante i numerosissimi trasferimenti avvenuti nel corso di un’esistenza alquanto movimentata.

La via che si era ritagliato attraverso la pittura non seguiva i sentieri della rappresentazione della natura, ma si incamminava in direzione dell’interpretazione simbolica, significativa anziché significante secondo una concezione “*autre*”, degli elementi e degli oggetti, e apriva il varco alla conoscenza e alla ricerca della verità. Partita dal mondo fisico, dalla sperimentazione oggettiva di derivazione popolare, la creazione harloffiana è intesa a guadagnare tramite il lavoro assiduo lo spirituale, per cui dipingere non è che uno dei percorsi verso la “Grande Opera”, concetto manifestato in un’espressione ricorrente, pronunciata e messa per iscritto dall’autore: «Work is the Great Power». Locuzione che compare nelle frasi che costellano le sue composizioni e che nel 1978 dava il titolo a una scultura in legno e terracotta dipinta, di ispirazione anfibia tra New Dada e Nouveau Réalisme, denominata *La cassetta degli attrezzi,* sorta di scatola “magica” contenente attrezzi simbolico-terapeutici, eseguita in cinquanta esemplari.

La simbologia dei suoi mandala, delle forme figurali fantasiose e alchemiche, non pare estranea neppure ai codici miniati medievali e delinea una sinergia tra pittura del vero e pittura del fantastico, disseminata com’è di elementi lavorati con preziosità da cesellatore o da gioielliere, in sintonia quindi tanto con le culture d’Oriente (Iran in particolare) quanto con quella del Medioevo occidentale[[8]](#footnote-8).

La componente surreale e simbolica sperimentata nella produzione giovanile non sarebbe venuta meno fino all’ultimo, al punto che Patrick Waldberg, storico del surrealismo e amico di Harloff, cui dedicava una monografia nel 1968[[9]](#footnote-9), lo avrebbe inserito più tardi in una mostra itinerante organizzata in Italia tra il 1973 e il 1974, dal titolo eloquente *Surrealismo ancora e sempre[[10]](#footnote-10).* In parallelo e con un certo anticipo, un altro amico di Harloff, il critico francese Alain Jouffroy, membro del movimento surrealista, appassionato di culture orientali e legato ai poeti della *beat generation,* gli dedicava un articolo nel periodico di impronta surrealista “Front Unique”, pubblicato nel 1960 dalla Galleria di Arturo Schwarz[[11]](#footnote-11), operatore che all’epoca avrebbe sostenuto, insieme a Carlo Cardazzo, le sorti artistiche e di mercato italiano del Nostro.

Le composizioni uscite dalla mano di Guy, dall’iniziale espressionismo cumulativo ancora disarticolato, sommariamente accostabile alla poetica del Gruppo Cobra svolta però su di un versante intellettualizzato, alla fine degli anni cinquanta si andava organizzando secondo una disposizione architettonica, una sorta di “sacra geometria” in cui i simboli si scalavano su precise coordinate spaziali. In quest’epoca faceva la comparsa il simbolo per eccellenza della sua poetica, l’occhio, metafora apotropaica di conoscenza tra le più antiche. Nelle opere dal 1958 ai primissimi anni sessanta l’occhio, di segno espressionistico, era dipinto a chine colorate, per poi essere sostituito dalla fotografia dell’occhio destro di Guy, ritagliato e incollato sulle superfici. Ricordava l’artista nel 1987: «I miei quadri sono zeppi di occhi. L’occhio è sempre il mio, quello di destra, ricavato da un vecchio negativo gentilmente custodito da un mio amico di Chioggia. Nel mio lavoro l’occhio è la radice di ogni simbolo che si sviluppa[[12]](#footnote-12)».

Tornando a ritroso alla Ville Lumière, che nei secondi anni cinquanta Guy aveva eletto a ambiente di vita e di lavoro, va considerato che molti anni prima poeti e artisti vi avevano creato il fervente ambiente filosofico, artistico e letterario Dada e Surrealista del periodo eroico, intercorso tra il primo dopoguerra e il 1929. Il venticinquenne Harloff ne respirava ancora a pieni polmoni i postumi, fino al momento in cui il personale ribellismo giovanile, che trovava sfogo in una vita randagia, si sarebbe incrociato con una nuova era rivoluzionaria, quella della *beat generation.*

A Parigi si viveva, alla fine degli anni cinquanta, in una sorta di transito sincretista tra surrealismo di seconda generazione e nuova cultura *beat.* Nella capitale francese erano approdati nel 1958 tre esponenti della *beat generation*, Allen Ginsberg, Peter Orlowsky e Gregory Corso, conosciuti da Harloff in precedenza a Venezia nella cerchia di frequentazioni di Peggy Guggenheim, e da lì in poi ritrovati insieme allo scrittore William Burroughs, sintonizzato sulla cultura *beat.* Harloff al tempo viveva a Parigi in un alberghetto equivoco, più tardi denominato “Beat Hotel”e frequentava Sharon Walsh, conosciuta a Venezia tramite Pegeen, la figlia di Peggy Guggenheim. Era stato Guy a trovare l’alloggio al “Beat Hotel” per Ginsberg, Orlowsky e Corso, come confermato da fonti recenti[[13]](#footnote-13), e ad animarvi con loro quell’eccentrico, piccolo regno di sregolatezze ed eccessi divenuto successivamente oggetto di cronistoria da parte dei protagonisti.

Poco dopo, nel giugno 1960, partecipava insieme a Peggy Guggenheim, a Gregory Corso e ad altri intellettuali riuniti in Palazzo Contarini Corfù a Venezia, a uno dei primi *happening* europei, dal titolo *L’Enterrement de la Chose de Tinguely,* ideato dall’amico Jean-Jacques Lebel, poeta, attivista politico e artista[[14]](#footnote-14).

Sempre in quell’anno intraprendeva un viaggio di sei mesi in Iran, passando da Tabriz a Shiraz, Persepoli, Mashhad. Si tratteneva più a lungo a Teheran, studiandovi la cultura e indagando la simbologia e i colori naturali dei tappeti persiani, nonché frequentando i mercati e i locali di ritrovo. Di ritorno e senza soldi, approdava fuggevolmente a Milano, sostando al Bar Giamaica in Brera, dove incontrava Manzoni, Dova, Peverelli e trovava sostegno negli amici Lucio Fontana e Roberto Crippa, che lo mettevano in contatto con i loro collezionisti[[15]](#footnote-15).

Tra il 1962 e il 1965 si trasferiva in Marocco, a Tangeri. Vi gestiva un bar con un amico e penetrava i segreti della cultura islamica e araba, della cui lingua si impadroniva. Parlava perfettamente francese, italiano, inglese, arabo, spagnolo, leggeva il tedesco, conosceva diversi dialetti. Viaggiava molto: con una Fiat Giardinetta si era spinto attraverso il Sahara fino a Timbuctu e nel Sudan.

La luce dell’Africa incideva sulla sua tavolozza, che acquisiva luminosità, giocando contrasti accesi tra i bianchi e le chine colorate. La sua grafia si impreziosiva, assumeva la stilizzazione dei mosaici arabi e delle filigrane damascate dei tessuti antichi. La miniaturizzazione delle forme guadagnava in eleganza e ricercatezza, sfiorando una sorta di manierismo ben controllato. Il critico francese Michel Tapié intravedeva nella tessitura compositiva harloffiana una struttura improntata a un nuovo “barocco insiemista”, sorta di moderna accumulazione di elementi figurali e semantici basati su una percezione psicoinduttiva[[16]](#footnote-16).

Il simbolismo di Guy non attingeva solo alla tradizione ebraica, orientale, medievale, ai talismani arabi, ai miti pagani, ma generava i propri simboli antiplatonici, in quanto elaborati sulla personale esperienza di vita e sulla trasposizione allegorica e metaforica del vero, dando origine a una versione moderna e mediterranea dell’arte tantrica[[17]](#footnote-17). I simboli che ricorrono in questi anni, per ripetersi lungo tutto l’arco dell’attività secondo diverse varianti, sono numerosi: l’occhio scrutatore, la mano, le lettere dell’alfabeto, i mandala, la donna, i tappeti, il cuore, il libro, la ruota, l’albero della vita, la scala, il sole, la freccia che indica la “Voie Royale”, la nave che suggerisce il viaggio. Immancabilmente la simbologia si presenta accompagnata da numerose scritte, brevi locuzioni, pensieri filosofici, esclamazioni («Ahh…!», «Ohh…!»), proverbi, datazioni puntualmente riportate, elementi che rafforzano la coscienza della conoscenza.

Nel 1963, con la collaborazione dei poeti Edouard Roditi e Harold Norse, di William Burroughs e di Tientje Louw, olandese che sarebbe diventata successivamente la sua compagna, progettava e realizzava un numero della rivista parigina trimestrale “Bizarre”, a lui interamente dedicato[[18]](#footnote-18). In quello stesso anno faceva la conoscenza del jazzista Ornette Coleman, con cui iniziava una ventennale amicizia, grazie alla quale avrebbe sondato tutti i segreti della musica jazz.

Nei secondi anni sessanta, viveva per un breve periodo a Milano, dove alloggiava in un piccolo appartamento in Corso di Porta Nuova e sottoscriveva un contratto con la galleria di Renzo Cortina. Dopo un ritorno transitorio a Parigi nel 1969, si trasferiva a Londra. Perennemente a corto di denaro, nella capitale britannica frequentava saltuariamente Francis Bacon, personaggio che non amava, e trascorreva intere giornate al British Museum.

In questo periodo l’evoluzione della sua poetica affrontava una crescente organizzazione spaziale, che saggiava l’infittirsi dei simboli su superfici sempre più ripartite in simmetrie ordinate e corrispondenti, eleganti e condensate attorno a centri di forza, giocate in segnali, numerazioni, pentacoli, scritture vergate secondo processi logici complessi, significanti e pure attraenti nel loro presentarsi in tessiture misteriose.

Nel 1970 Ornette Coleman sollecitava Harloff e Tientje a trasferirsi a New York, dove il musicista li introduceva negli ambienti frequentati da artisti, musicisti, galleristi.

Ovunque si trovasse, Guy non aveva mai smesso di interessarsi anche alla musica classica e a quella etnica; quest’ultima gli era utile per ripercorrere a ritroso la storia dell’umanità. Possedeva registrazioni di ritmi popolari di India, Bengala, Tibet, Cambogia, Filippine, Cina, Giappone, di quasi tutte le regioni italiane, di cui conosceva filastrocche, salterelli, canti, dialetti. Inutile dire che nei numerosi traslochi, gran parte di questo immenso patrimonio culturale si era progressivamente perduto.

Spirito irrequieto, da un cantiere alle foci del Po nel 1972 si faceva costruire su misura una barca, sorta di galeone lungo venti metri che denominava “Le Devenir”. Viaggiava tra le coste della Dalmazia e quelle italiane, tenendo scalo fisso a Chioggia, presso i cantieri Nordio all’Isola Saloni. La barca era la sua casa, al punto da zavorrarla con ottomila libri e con seicento videocassette del grande cinema americano. Vi abitava con la nuova compagna, l’indossatrice americana Maggie Ray[[19]](#footnote-19). Tra la fine del 1974 e gli inizi del 1975, durante i freddi mesi invernali chioggiotti, i cui rigori aggravavano le dure condizioni di vita nell’umidità e nelle nebbie del porto, Harloff veniva colpito da un infarto.

Nonostante avesse da tempo sottoscritto un contratto tacitamente rinnovato con il gallerista milanese Luigi Colombo, l’indomito Guy, che si autodefiniva “olandese volante”[[20]](#footnote-20), decideva di vendere “Le Devenir”. Chiudeva invece il contratto con l’attivissimo Club Sant’Erasmo di via Spiga a seguito della prematura scomparsa del direttore, conte Ubaldo Rusconi, e ripartiva alla volta degli Stati Uniti, dove con Maggie acquistava un camper Volkswagen e si metteva per diversi mesi *on the road,* attraversando gli States per quindicimila chilometri dalle coste sull’oceano Pacifico a quelle sull’Atlantico. Il lavoro ne soffriva, l’artista non riusciva neppure a disegnare. L’approdo di un simile itinerario tanto affascinante quanto estenuante avveniva a New York, metropoli in cui era di casa. Alloggiava da sempre al Chelsea Hotel, vero porto di mare dove transitavano o risiedevano artisti, musicisti, cineasti, direttori di musei, avventurieri.

Proprio durante un breve soggiorno al Chelsea Hotel, avvenuto nel 1972, ritrovava Harald Szeemann, noto storico dell’arte svizzero, che lo cercava per invitarlo alla “Documenta 5” di Kassel di quell’anno. Szeemann in più occasioni successive gli avrebbe confermato la propria amicizia: nel 1974 recensiva la sua opera[[21]](#footnote-21) e collaborava con lui e con Franco Passoni alla preparazione della mostra antologica che il Comune di Milano dedicava nel mese di aprile ad Harloff presso la Permanente di via Turati[[22]](#footnote-22). La rassegna, che presentava un centinaio di lavori tra chine colorate, disegni e gioielli, si era rivelata un’autentica sorpresa per l’establishment ambrosiano, al tempo non avvezzo a manifestazioni trasversali di arte e musica. Harloff infatti era riuscito, tra molte difficoltà, a fare arrivare da New York Ornette Coleman con la sua *band* e a farlo suonare all’ingresso dello spazio espositivo all’apertura dell’evento. Tra successo e scalpore, l’iniziativa funzionava al punto che Harloff e Coleman potevano organizzare altri concerti in diverse località italiane. Szeemann per l’occasione annotava quanto il temperamento esplosivo di un artista come Harloff, prevalentemente indirizzato e ispirato dalla scuola di New York, solo a Milano ottenesse il giusto riconoscimento in territorio italiano[[23]](#footnote-23).

Negli anni ottanta, trascorsi per gran parte del tempo al Chelsea Hotel di New York, i temi rimanevano i medesimi, ma le cromie mutavano intonazione, sostituendo i contrasti dei toni nero-bluastri e bianchi con quelli giallo-oro e rosso-sangue. Le forme includevano ora le rielaborazioni delle sagome di stivaletti, già presentati precedentemente, omaggi alla letteratura ispirata al sadismo e al masochismo, di cui Harloff conosceva quasi tutti i testi, dai quali già negli anni chioggiotti aveva attinto per realizzare una cartella di litografie dal titolo *Le boudoir de Wanda*[[24]](#footnote-24).

Nel 1978, il settore Ripartizione Cultura e Spettacolo del Comune di Milano allestiva un’esposizione di grafica di Harloff presso la Biblioteca Comunale Sormani[[25]](#footnote-25).

Dai primi anni ottanta, nuove forme andavano arricchendo il suo repertorio simbolico che ora aggregava alle immagini già note il fiore di loto, le vele di vascelli fantasma, le monete cinesi dell’*I Ching*, i bulbi delle lampade, gli alambicchi, i cuori dall’aspetto più simile al muscolo cardiaco che ai cuori di tradizione grafica, i *grand carré,* le *jod* dell’alfabeto greco, gli ampi ovali. Il metalinguaggio misterico e ierografico si arricchiva di una temperatura speziata, accesa da gialli e rossi ipertermici. Le calligrafie si infittivano e si condensavano in sinuosità damascate, sempre più dense e elaborate, dove l’occhio dell’osservatore si smarriva tra labirinti di segni e di tracce simboliche.

La bulimia intellettuale di Harloff produceva frutti anche in altri campi di interesse, come la cinematografia e l’arte orafa. Nel 1984 realizzava a New York il breve filmato *Petit inventaire* e nel 1985 l’altrettanto conciso cortometraggio *About Life*, prodotti in videocassetta e oggi introvabili, i cui contenuti trasponevano in immagini semplici un mondo spaesato, spiritualmente decaduto e prossimo alla dissoluzione.

Eseguiva anche ceramiche e copertine di dischi. Nei primi anni settanta si faceva tentare dalla traduzione in oro e pietre dei suoi simboli, «[…] Forse è stato il mio interesse per l’alchimia tradizionale e la ricerca dell’oro spirituale a farmi decidere»[[26]](#footnote-26), confessava. Ideava un numero ristretto di seducenti gioielli di piccole dimensioni, che rientravano nel fortunato filone di una produzione orafa al tempo molto richiesta agli artisti più apprezzati. La gioielleria Aran-Line a Firenze e la Sirio a Milano esponevano nelle loro vetrine le misteriose e visionarie creazioni harloffiane: *La Voie Royale*, *La scala*, *Il cuore*, *L’Albero*, *La lettera E,* pezzi unici eseguiti in pietre dure, argento, oro e smalti.

Nel 1988 “l’olandese volante” tornava in Italia e si stabiliva a Galliate, tra Milano e Novara, trovandovi un ambiente sereno, accogliente e numerosi amici.

La sua personalità carica di fascino e di un indiscutibile carisma si rispecchiava nell’opera, sensuale eppure astratta, oggettiva e insieme mentale.

Guy riuniva in sé qualità spirituali quasi ascetiche, che lo spingevano a studiare nell’isolamento, a indagare tutti i percorsi filosofici e letterari, spaziando dall’Occidente all’Oriente, eppure da sempre subiva l’incanto dell’epicureismo più sfrenato, rincorso nelle vertigini dell’eros, in qualche esperienza di eccitanti comuni, negli eccessi della vita notturna e dell’alcool. Era cuoco di raffinata abilità. Manteneva costantemente una ferrea lucidità nei rapporti umani e di lavoro, correlati a profonda onestà e generosità d’animo, rafforzati da forte spirito umanitario.

Deteneva una volontà affilata come le sue parole, concise e pronunciate con voce sonora, articolate con piglio volitivo e autorevole, preciso riflesso di lucidi pensieri.

Attraverso una vita senza soste, Harloff rincorreva un’idea impraticabile di attivismo perfezionistico e mai si stancava di proporre un mantra esclusivo e personale: «Il lavoro è una ruota che va azionata, che va messa in moto. Deve continuare a girare sempre. Solo da lì possono nascere le cose[[27]](#footnote-27)».

1. Tratto da N. Colombo, S. Redaelli, *Guy Harloff (1933-1991). L’olandese volante*, Studio d’Arte Nicoletta Colombo, 2016 [↑](#footnote-ref-1)
2. Si tratta della mostra, al cui catalogo si rimanda: *Nothing is Real. Quando i Beatles incontrarono l’Oriente* 2016. In mostra una saletta era dedicata a Harloff e presentava opere eseguite tra gli anni sessanta e settanta. [↑](#footnote-ref-2)
3. Passoni 1991a, p. 41 [↑](#footnote-ref-3)
4. Buzzati 1969 [↑](#footnote-ref-4)
5. Per i dettagli biografici, desunti in gran parte dal diario inedito di Harloff, consegnato in fotocopia dall’autore alla scrivente nel 1990 e consistente di 87 pagine quadrettate in formato A4, manoscritte dall’artista tra la fine del 1988 e l’inizio del 1989 e in alcuni passaggi lasciate incompiute, si rimanda alla biografia in questa pubblicazione. Un’altra duplicazione in fotocopia del medesimo diario era stata consegnata dall’artista al suo biografo e amico di sempre, il critico Franco Passoni, conosciuto nel 1965. Una ricca autobiografia è presente in: *Guy Harloff,* *unself portrait* 1989, pp. 7-10. Le vicende movimentate della vita e della formazione dell’artista compaiono anche in: Waldberg 1968, passim [↑](#footnote-ref-5)
6. Testimonianza dal diario inedito di Harloff, cit., p.s.n. [↑](#footnote-ref-6)
7. Arpino 1984 [↑](#footnote-ref-7)
8. A tale proposito si rimanda a uno studio sull’arte fantastica di Harloff e di Chagall, comparata con l’iconografia tardomedievale: Sforza Vattovani 1988, pp. 35-45 [↑](#footnote-ref-8)
9. Waldberg 1968, cit. [↑](#footnote-ref-9)
10. Waldberg 1973 [↑](#footnote-ref-10)
11. Jouffroy 1960, pp. 26-27 [↑](#footnote-ref-11)
12. V. Dehò, *Intervista a Guy Harloff,* in *Guy Harloff, unself portrait,* cit., p. 27 [↑](#footnote-ref-12)
13. Miles 2000, p. 33; *An Accidental Autobiography. The Selected Letters of Gregory Corso* 2003, p. 95; Morgan 2006, p.s.n. [↑](#footnote-ref-13)
14. Desvaux-Mansour 2014 [↑](#footnote-ref-14)
15. Testimonianza dell’artista in *Guy Harloff, unself portrait,* cit., pp. 7-8 [↑](#footnote-ref-15)
16. M. Tapié, *Harloff,* in Waldberg, Tapié 1972 [↑](#footnote-ref-16)
17. In tale senso viene interpretata la poetica di Harloff in: Coutts-Smith 1970, pp. 131-132 [↑](#footnote-ref-17)
18. *Harloff* 1963 [↑](#footnote-ref-18)
19. Selmi 1975, pp. 36-39, 74 [↑](#footnote-ref-19)
20. Harloff in una intervista si era definito l’“olandese volante”, immedesimandosi con il mitico vascello fantasma di un racconto popolare nordeuropeo del XVII secolo: si veda Vincenti 1972, pp. 73-74 [↑](#footnote-ref-20)
21. Szeemann 1974, testo riproposto in lingua italiana, con il titolo *Harloff* e con alcune varianti, nella monografia *Harloff, unself portrait,* cit., pp. 54-56 [↑](#footnote-ref-21)
22. *Guy Harloff* 1974 [↑](#footnote-ref-22)
23. *Guy Harloff, unself portrait* 1989*,* cit., p. 54 [↑](#footnote-ref-23)
24. *Le boudoir de Wanda* è il titolo di unacartella di sei litografie che l’artista ideava a Chioggia e realizzava a Otok Molat in Croazia, nel mese di giugno 1974, epoca delle peregrinazioni nel Mar Adriatico a bordo della sua barca “Le Devenir” [↑](#footnote-ref-24)
25. Passoni 1978 [↑](#footnote-ref-25)
26. *L’alchimista dei gioielli* 1974, pp. 107-108 [↑](#footnote-ref-26)
27. Frase tratta dal diario inedito di Harloff, cit., p.s.n. [↑](#footnote-ref-27)