**IL DIARIO INEDITO DI GUY HARLOFF[[1]](#footnote-1)**

*di Serena Redaelli*

Harloff compone il suo diario tra la fine del 1988 e il 1989. Si tratta di una raccolta di ottantasette pagine manoscritte dall’artista con la finalità di trattare gli argomenti che più gli stanno a cuore. Il pittore ne consegna una copia a Nicoletta Colombo agli inizi del 1990. Scrivere i pensieri lo aiuta a «mettere un po’ d’ordine, a classificarli in termini di priorità, […] a fissarli. […] Scrivere […] è [anche] una terapia»[[2]](#footnote-2).

Il diario è redatto in un italiano perfetto (salvo alcuni accenti errati), a dimostrazione della profonda cultura dell’autore; ciascun testo è preceduto da un titolo in inglese che sintetizza la tematica trattata. I temi affrontati spaziano dall’infanzia alla sua vita a Galliate sul finire degli anni ottanta, dall’amicizia con il sassofonista Ornette Coleman al blues e alla musica jazz, dagli esordi come pittore alle sue considerazioni sul mestiere d’artista e sull’arte contemporanea. Sono lasciate in bianco le parti dedicate al cinema, alla cabala, all’alchimia e alla donna, probabilmente nell’intento di affrontare questi argomenti in un secondo momento.

Per introdurre il diario, Harloff sceglie una significativa citazione di Edward Hopper, che considera come «colui che meglio di tutti ha saputo cogliere l’essenza e la luce degli Stati Uniti»[[3]](#footnote-3): «La vita interiore di un essere umano è una sfera vasta e poliedrica e non si limita a stimolare trame di colori, forme, disegni»[[4]](#footnote-4).

Un elemento ricorrente di tale documento inedito, come del resto dei libri e cataloghi dedicati all’artista, è l’importanza del lavoro. Il lavoro, e dunque la pittura, per lui significano ricerca. Ricerca in senso alchemico, seguendo il concetto della “Voie royale” degli alchimisti. Lavorare e dipingere sono aspetti di un vero e proprio cammino spirituale da compiere giorno dopo giorno, con costanza e umiltà. La “Voie royale”, una delle tre vie iniziatiche dell’alchimia, è una via “senza materia” avente come finalità la realizzazione della Pietra Filosofale anche attraverso il corpo. Un tempo la ricerca della Pietra Filosofale, e quindi la trasmutazione di un metallo vile in uno nobile, comportava soprattutto un processo di indagine spirituale, equivalente alla tensione verso la perfezione. Harloff concepisce il lavoro in tal senso; per lui «il pittore è […] alchimista. Il suo studio è il laboratorio»[[5]](#footnote-5). Il lavoro va compiuto con serietà, costanza, disciplina, in silenzio come una meditazione, ed è la cosa più importante che esista. La pittura dunque come «variante dell’ascesi tradizionale»[[6]](#footnote-6), «strumento di liberazione»[[7]](#footnote-7), terapia. «Se non dipingessi, forse perderei la ragione. Non si tratta di fare dei bei quadri, ma bensì di sopravvivere, come uomo, come essere umano, come artista»[[8]](#footnote-8), dichiarava. Nel diario, come nelle opere, Harloff sottolinea che il lavoro è la Grande Forza, «Work is the Great Power […]. È l’essenza attiva. […] Trasmette ed esterna il Pensiero. Lo rende concreto. Modifica ed amplia la visione». «Penso all’opera in termini di Alchimia. […] Implica innovazione, sublimazione, perfezionamento e purificazione. La sua realizzazione è il maggior traguardo a cui possiamo anelare. […] Ci rende partecipi ai processi universali». E ancora: «Sono pittore, ma parlo raramente di “pittura”. Parlo sempre di lavoro, e non di “arte”. Eppure il lavoro è la Grande Arte, nel senso più totale, più completo che ha questa parola. “Work is the Great Power!” Il lavoro è tutto. Ricerca, analisi di se stesso, determinazione, perseveranza, meditazione attiva, realizzazione, forse creazione. Solo il lavoro può veramente trasformarci, perché porta cambiamento. […] È un sentiero da seguire con attenzione. Non è solo per gli eletti. Può essere compiuto da tutti – attraverso l’amore, attraverso quello che ci sentiamo di amare. Non ci sono scuse per non farlo»[[9]](#footnote-9).

Harloff si sente un ricercatore al di fuori della storia; è un artista puro nelle sue idee, non allineato a correnti o mode e si batte continuamente contro i propri limiti, che tuttavia rappresentano un elemento di crescita. Nel diario scrive: «Dipingere mi diventa più difficile ogni giorno che non dipingo. Bisogna lavorare tutti i giorni. Non ci sono domeniche. Non esistono vacanze. Bisogna lavorare con orari precisi, come un artigiano che deve tenere bottega aperta. Non credo all’ispirazione. Non credo al talento. Credo ai calli che ho sulle dita. 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»[[10]](#footnote-10).

Una delle opere che meglio riassume il “senso alchemico del fare” harloffiano è senza dubbio *La cassetta degli attrezzi*, scultura in legno e terracotta dipinta, eseguita nel 1978 in cinquanta esemplari. Si tratta di una scatola contenente attrezzi di carattere terapeutico indicanti lavoro, azione, cambiamento: la scopa, l’incudine, il martello, il chiodo, la chiave inglese, l’ascia, il pennello. Realizzandoli in un materiale diverso, Harloff crea uno stacco e opera una trasmutazione alchemica: la loro funzionalità di oggetti viene meno e essi vengono sublimati in simboli.

Numerose parti del diario sono dedicate a episodi di vita vissuta. In una delle più interessanti, l’artista racconta i propri esordi come pittore nella Parigi degli anni cinquanta: nel 1953-1954, dopo aver iniziato a disegnare quasi per caso, il giovane comprende che la pittura è la sua vera vocazione. Nei primi tempi esegue quasi esclusivamente collages, realizzati con materiali di recupero, sulla scia di Kurt Schwitters, la cui opera «fu tutto un riedificare l’universo con materiali di scarto, con le cose che di solito si buttano via, cogli avanzi della civiltà commerciale. […] Quanta bellezza in un biglietto usato della metropolitana raccolto mezzo stracciato per la strada! Fu lui il primo a scoprirla»[[11]](#footnote-11). Ecco come il Nostro descrive quest’epoca di sperimentazione: «Nei primi anni cinquanta, vidi per la prima volta i “Merzbild”. […] Avevo appena iniziato a dipingere. Spesso mi mancavano i soldi per i colori. Giravo per Parigi coll’occhio incollato al marciapiede, ai mucchi di spazzatura. Raccoglievo tutto – carta, cartone, sughero, legno, tessuto, pezzi di metallo. Frugavo nelle pattumiere alla ricerca di vecchie riviste. Conservavo i biglietti del cinema, del metrò, dell’autobus, e le ricevute del P.M.U. (Totocalcio). Nei giornali ritagliavo le parole che, prive del loro contesto, acquistavano un significato particolare ed universale. […] Allora le bottiglie di latte avevano i tappi in metallo sottile. I vini, le birre, erano chiuse con della bella carta stagnola. Tolte e stirate a dovere, creavano dorate circonferenze, cerchi perfetti, o mezze lune… così nacquero i miei “collages”. Così emersero – inconsciamente – i miei primi simboli. Mi rammarico di non aver conservato neppure un’opera di quel periodo pur tanto importante per l’incubazione del mio lavoro. Scontento, insoddisfatto dei risultati, ne distrussi parecchie. Tante andarono perse nei continui traslochi. Ne regalai alcune. Poche, anni dopo, furono vendute. […] Mi furono di grande ispirazione le ore passate con Alberto Giacometti e le mie visite a Hans Reichel. Abitavo in un alberghetto senza nome al nove di Rue Gît-le-Coeur, all’angolo di Place Saint Michel. Vivevo in una piccola stanza al terzo piano. Ricordo che era veramente minuscola. C’erano un letto, un armadio, una sedia, un fornello a gas, un lavandino. Davanti alla finestra avevo creato un piano di lavoro. Se per leggere accendevo una lampadina di più di venticinque watts saltava tutto l’impianto. […] In quella camera disegnai centinaia di volte allo specchio il mio occhio destro – finché mi venne di memoria. Disegnavo molto. Avevo le tasche piene di taccuini. Aprivo i pacchi di tabacco vuoti e ci disegnavo sopra. Disegnavo al cinema, nei caffè, nei giardini pubblici. Disegnavo sempre – ininterrottamente. Con tutto – matita, carboncino, flomaster, biro… Certi giorni non potevo stare in camera più di mezz’ora alla volta. […] Fu un periodo pieno di angosce e di disperazione. Così, come un fiore che si apre a fatica, iniziai ad essere pittore»[[12]](#footnote-12).

Nella Parigi degli anni cinquanta Harloff inizia dunque a disegnare davanti allo specchio il proprio occhio destro, simbolo centrale di tutta la sua produzione pittorica. Successivamente, a partire dagli anni sessanta, avrebbe utilizzato ritagli fotografici del suo occhio. Esso simboleggia la visione, la capacità di vedere oltre la dimensione materiale, il terzo occhio della vista extrasensoriale. L’insistente richiamo allo sguardo capovolge la consueta percezione del dipinto, richiamando in tal senso il gusto surrealista di autori quali Dalì e Mirò: in presenza di un’inversione del tradizionale impatto con l’immagine, lo spettatore viene a sua volta osservato. Il questo modo Harloff crea «una vera comunicazione, un contatto reale tra il dipinto e chi lo guarda», come se «le energie vitali passassero magicamente dall’uno all’altro»[[13]](#footnote-13).

Nel diario l’autore passa in rassegna le fonti che hanno alimentato il suo lavoro, spaziando dalla musica alla pittura, dalla letteratura al cinema. È appassionato di religioni, costumi, alchimia, simbologia, ideogrammi cinesi, alfabeti, cinematografia, cabala, filosofie orientali, musica e testi di ogni genere. Ecco alcuni dei punti più salienti del documento inedito riguardanti gli autori che lo hanno maggiormente influenzato sin dagli esordi pittorici: «Alla Cinémathèque française […] credo di essermi fatto una cultura non indifferente. Mi vidi tutto Eisenstein, tutto Pudovkin, Dziga Vertov e Walter Ruttmann, il cinema tedesco, il cinema svedese, i documentaristi inglesi, i primi Buñuel, Harold Lloyd e Buster Keaton. […] A Henri Langlois non piaceva il cinema americano, […] così dovetti aspettare molti anni ancora per conoscere le opere di John Ford, di Otto Preminger, di Delmer Daves, di Fuller, di Walsh, di E.G. Ulmer e la produzione artigianale di Hollywood. Avevo scovato dalle parti dell’“Ecole militaire” una biblioteca pubblica dove potevo leggere tutto quello che c’era in catalogo. Lì passavo tutte le mie mattine e la prima parte del pomeriggio. Così lessi per la prima volta tutti i russi, D.H. Lawrence e Henry Miller in traduzione, e Poe, Goethe, Fichte e Novalis, Villiers de L’Isle-Adam, Gerard de Nerval e Barbey d’Aurevilly. Lì trovai anche alcuni testi di alchimia che già allora mi interessarono profondamente»[[14]](#footnote-14).

«Gli accordi di chitarra di Teddy Bunn sono il jazz. È jazz la musica quasi ipnotica, da sciamano in trance di Monk, la violenta iconosclastia di Mingus, l’umorismo dissacrante di Eric Dolphy»[[15]](#footnote-15). «Nell’estate del 1985 […] visitai la grande mostra di Kurt Schwitters al Museum of Modern Art. Fu il panorama più completo di questo artista importantissimo. […] Fu maestro»[[16]](#footnote-16).

«Ho idea che sotto il nome di Hieronimus Bosch si celino almeno tre pittori diversi. […] Di tutte le epoche il “Giardino delle delizie” è il mio quadro preferito. […] È più di un quadro. È un capolavoro. È perfetto come un’“opera compiuta”. […] I simboli mi hanno sempre attratto. Mi affascina scoprire cosa nascondono. […] Goya […] fu un grande visionario… di Odilon Redon sento fortemente la simbiosi tra mondo vegetale e regno umano e animale»[[17]](#footnote-17).

Per Harloff «cultura, esperienze, influenze non sono altro che il nutrimento fondamentale che viene filtrato nella nostra opera»[[18]](#footnote-18). Penetrando nei segreti alchemici, della cabala, delle ierografie, della musica e dei testi letterari, egli sviluppa tutta una serie di immagini-simbolo e di parole-verbo che colloca nelle composizioni pittoriche con pazienza da miniaturista.

**Harloff e la musica jazz**

Numerose parti del diario sono dedicate alla musica, soprattutto al jazz e al rapporto tra l’autore e Ornette Coleman, innovatore negli anni sessanta e settanta di questa forma musicale e sassofonista d’avanguardia.

Per Harloff la musica, così come il lavoro, costituisce una propulsione attiva e positiva alla base del meccanismo della vita. Essa consente inoltre all’individuo di entrare in contatto con la natura e di crescere interiormente, arrivando talvolta a diventare terapia: «Dobbiamo vivere la musica. Passiamo per periodi diversi. Amare un musicista, sentire la necessità della sua musica per poi relegarla nel passato sono solo gli aspetti esteriori di un processo ben più profondo – quello del nostro divenire. La musica è sensibilità. […] Bisogna ascoltarne molta, preferibilmente quando si è soli, e aperti e ricettivi»[[19]](#footnote-19). «La musica è tutto per me. È la più grande di tutte le arti. È forse la più completa, la più totale. È matematica pura»[[20]](#footnote-20).

Harloff è un profondo conoscitore di blues, dal quale, spiega: «nascerà il rhythm and blues, più affine ad una società che stava rapidamente cambiando. Ricordo e amo profondamente il mitico, leggendario Elmore James. Poi, quando venne scoperto il mercato per i giovani la musica diventa un enorme affare commerciale. […] Blues, R & B si mescolano e si fondono con il rock. Io perdo l’interesse»[[21]](#footnote-21).

Ascolta molta musica etnica - dagli stornelli laziali ai ritmi dei dervisci turnanti della Turchia - «la matrice, il crogiolo in cui tutto nasce. Niente è ancora contaminato o falsato dal desiderio di fare commercio. Sentirla è come percorrere a ritroso la storia dell’umanità»[[22]](#footnote-22).

È orgoglioso di possedere rare collezioni, quali quella «dell’International Music Council edita nei primi anni cinquanta da Alain Daniélou per l’Unesco»[[23]](#footnote-23). Quanto alla musica classica, afferma: «Conosco assai bene Pachelbel, Mozart, Zippoli [*sic*] e i compositori italiani in generale. Ammiro molto […] la Symphonie fantastique di Berlioz. Mi ci identifico quasi. Ascolto spesso il Concerto n. 2 per piano in c-moll, op. 18 di Rachmaninoff. […] Adoro Fritz Kreisler»[[24]](#footnote-24).

È in particolare il jazz ad averlo aiutato a maturare la sua «concezione del mondo. In esso tutto è contrasto. È da questo contrasto infatti che nasce, come da una pietra focaia, la scintilla vitale. […] Aggiungerei che è certamente la “nostra” musica, la musica dei “nostri anni”. […] Il jazz è sempre stato, e sarà sempre un elemento di rottura, uno stacco netto con quello che lo circonda»[[25]](#footnote-25).

Quando giunge a New York nel 1970 l’artista non ha vita facile, eppure, come spiega in un’intervista al critico Franco Passoni: «Appena sono arrivato sono andato a trovare i musicisti di jazz. Loro mi hanno sempre accolto bene. Degli altri è meglio non parlare»[[26]](#footnote-26). Questa forma musicale lo appassiona al punto da indurlo a riportare nel numero della rivista “Bizarre” del 1963, a lui dedicato, una citazione del celebre sassofonista John Coltrane: «Jazz is my life»[[27]](#footnote-27). Quanto alle sue preferenze jazzistiche, sostiene di non essere amico di «Miles Davis, sdolcinato e superficiale, bensì di Ornette Coleman, il sassofonista […] che ha creato il nuovo jazz degli anni Sessanta»[[28]](#footnote-28).

Realizza diverse illustrazioni per copertine e interni di dischi: *Oeil\*Vision*, uno dei migliori album del pianista e compositore francese Jef Gilson, registrato negli anni 1963-1964; *Ornette ’59. Lenox School of Jazz*, con brani tratti dal concerto annuale di beneficienza della School of Jazz di Lenox (Massachusetts) del 1959 (etichetta “S.O.J. ½”); *Ornette Coleman. Body Meta*, del 1978, registrato da Ornette Coleman nel dicembre del 1976; *Charles Mingus. The Rarest on Debut* (etichetta “Mythic Sound”), uscito nel 1987; The *Rarest on Debut. Charles Mingus Sideman* (etichetta “Mythic Sound”), uscito nel 1987; *The Rarest on Debut. Mingus Newly Discovered*, edizione limitata del 1987 di una sessione del 1957 di un sestetto composto, tra gli altri, da Shafi Hadi, Charles Mingus e Pepper Adams. Due suoi piccoli disegni sono inoltre riprodotti sulla copertina esterna e interna del vinile 7’’ rock-elettronico *Come in – Evil Twin*, split fra Mauro Teho Teardo e Skullflower del 1991.

All’interno dell’album *Oeil\*Vision*, Harloff spiega che il titolo nasce dall’opera riprodotta sulla copertina del disco (intitolata appunto *Oeil Vision*) e da tutta una serie di dipinti eseguiti tra marzo e ottobre del 1963 a Tangeri. Nel novembre del 1963 l’artista vorrebbe realizzare un cortometraggio sulla sua produzione pittorica dal titolo “Oeil-Vision”, ma alla fine il progetto viene abbandonato; decide tuttavia di creare la cover del disco di Jef Gilson, la cui musica lo accompagna più e più volte nel corso dei suoi viaggi aerei da Parigi a Tangeri e viceversa. Nell’album scrive: «Amo il Jazz. Vorrei lavorare sempre più spesso con dei musicisti; al di fuori dei sentieri battuti, in un modo originale… si tratta per me di aprire nuove porte… spero che questo sia solo l’inizio»[[29]](#footnote-29).

Nutre un profondo rispetto per l’amico musicista Ornette Coleman, al punto da dedicargli la sua prima personale newyorkese, tenutasi presso la Waddell Gallery nel 1972. Ecco come lo descrive nel diario: « È stato senz’altro un innovatore importantissimo. A volte è stato anche veramente geniale. [….] Era un uomo eccezionale, un artista fuori dal comune. Raramente incontrai qualcuno come lui. Lo ricordo come totalmente convinto della sua musica, della strada che doveva seguire. Allo stesso tempo era estremamente insicuro di sé. Pieno di contraddizioni, schivo ed estroverso, e di un’ironia micidiale. Sempre travagliato e tormentato. Sempre sul piede di guerra. Capace di grande elazione e di spaventose depressioni. […] Fu l’unico musicista che ebbi l’onore di incontrare ad avere una visione profonda, universale di tutta la musica. Era la conoscenza di un autodidatta, di uno che si è fatto da sé. […] Mi ha aiutato a capire molte cose»[[30]](#footnote-30).

Incontra per la prima volta Coleman a Parigi nel 1963, prima di partire per Tangeri, e ne nasce un rapporto di amicizia destinato a durare fino al 1975, anno in cui decide di allontanarsi dal sassofonista in seguito ad alcune incomprensioni, che non ne inficiano l’ottimo ricordo. Nonostante la notorietà a livello internazionale, Coleman, proponendo un genere musicale sperimentale, non sempre gode del consenso del grande pubblico e si trova spesso in serie difficoltà economiche. È proprio Guy ad aiutarlo per molti anni e a trovargli alcuni ingaggi al di fuori dei consueti circuiti impresariali, facendogli in un certo senso anche da manager. Ne è un esempio l’inaugurazione dell’antologica dedicata a Harloff nel 1974 alla Permanente di Milano. Curata da Franco Passoni e allestita da Harald Szeemann, entrambi amici dell’artista, l’esposizione è organizzata dal Comune di Milano, che finanzia solo in parte i cataloghi della mostra. Guy si trova costretto a sostenere quasi tutte le spese legate all’organizzazione, riuscendo anche in un’impresa più unica che rara nel panorama artistico italiano dell’epoca: ottenere il permesso dalle autorità comunali affinché Coleman e la sua *band* suonino all’inaugurazione. È lo stesso Szeemann a sottolineare: «Ciò che nelle nostre gallerie d’arte, a Nord delle Alpi, è ritenuto consuetudine, è invece considerato per Milano un’innovazione»[[31]](#footnote-31).

La sera del 5 aprile 1974 Coleman e la sua orchestra suonano per circa tre quarti d’ora alla presenza di un vasto pubblico, per poi esibirsi nei giorni seguenti al Teatro dell’Arte di Milano, in una fabbrica di Bergamo, all’Istituto neuropsichiatrico di Limbiate, ecc. Ecco come Harloff descrive la serata del vernissage nel suo diario: «Andammo a prendere [Coleman] alla Malpensa. Ornette arrivò […] con un gruppo con cui non aveva mai suonato prima in pubblico. C’era Sirone al contrabbasso (non ne ho mai più sentito parlare). Billie [*sic*] Higgins alla batteria. James “Blood” Ulmer alla chitarra e Hettie [*sic*] Fox, percussioni. Ci accampammo tutti al Grand Hotel di via Manzoni. Le prove furono eseguite nelle cucine sotterranee dell’albergo. I giornali avevano parlato dell’avvenimento e fu subito un gran casino. Critici musicali, agenti, impresari, amici, amiche, ammiratori assediarono il centralino telefonico e ci tempestavano di visite. Non c’era un momento di pace. […] Avevo problemi col Comune. Nessuno aveva mai realizzato un concerto alla Permanente. Ci volevano dei permessi municipali che l’allora assessore alla cultura Dr. Lino Montagna non era in grado di darci. Con l’aiuto di Franco Passoni li ottenni finalmente dal vice sindaco a Palazzo Marino mezz’ora prima dell’apertura dei cancelli. Quando arrivai, via Turati era tutta piena di gente che aspettava, e che certo non era venuta per la mia mostra ma bensì per Ornette. Fu un successo strepitoso. Poi andammo tutti al “Good Mood”, di fronte, a cenare e a celebrare. Harald Szeemann ballò da solo, quasi fino all’alba. […] Ornette, per la prima volta in tanti anni si trovava senza manager. Poiché parlo italiano quell’incarico avrebbe dovuto spettare a me, ma non ero certo all’altezza. Quello che più ci mancò fu un senso del business. Eravamo semplicemente due artisti pieni di entusiasmo e coscienti di fare qualcosa di nuovo»[[32]](#footnote-32).

1. Tratto da N. Colombo, S. Redaelli, *Guy Harloff (1933-1991). L’olandese volante*, Studio d’Arte Nicoletta Colombo, 2016 [↑](#footnote-ref-1)
2. Diario inedito di Harloff, p. s.n. [↑](#footnote-ref-2)
3. Ibidem [↑](#footnote-ref-3)
4. Ibidem [↑](#footnote-ref-4)
5. Bunčuga 1988, p. 114 [↑](#footnote-ref-5)
6. Diario inedito di Harloff, cit., p. s.n. [↑](#footnote-ref-6)
7. Jouffroy 1960, p. 27 [↑](#footnote-ref-7)
8. Prefazione alla personale alla Galleria del Cavallino del 1962, ripubbl. in *Harloff* 1963, p. 14 [↑](#footnote-ref-8)
9. Diario inedito di Harloff, cit., p. s.n. [↑](#footnote-ref-9)
10. Ibidem [↑](#footnote-ref-10)
11. Ibidem [↑](#footnote-ref-11)
12. Ibidem [↑](#footnote-ref-12)
13. V. Dehò, *Intervista a Guy Harloff*, in *Guy Harloff, unself portait* 1989, p. 24 [↑](#footnote-ref-13)
14. Diario inedito di Harloff, cit., p.s.n. [↑](#footnote-ref-14)
15. Ibidem [↑](#footnote-ref-15)
16. Ibidem [↑](#footnote-ref-16)
17. Ibidem [↑](#footnote-ref-17)
18. V. Dehò, *Intervista a Guy Harloff*, cit., p. 28 [↑](#footnote-ref-18)
19. Diario inedito di Harloff, cit., p. s.n. [↑](#footnote-ref-19)
20. Ibidem [↑](#footnote-ref-20)
21. Ibidem [↑](#footnote-ref-21)
22. Ibidem [↑](#footnote-ref-22)
23. Ibidem [↑](#footnote-ref-23)
24. Ibidem [↑](#footnote-ref-24)
25. Ibidem [↑](#footnote-ref-25)
26. *I penetrali dell’arte…* 1975, p. 22 [↑](#footnote-ref-26)
27. Harloff 1963, p. 17 [↑](#footnote-ref-27)
28. *L’olandese volante* 1977 [↑](#footnote-ref-28)
29. Prefazione di Harloff all’album *Oeil\*Vision*, copertina interna del disco [↑](#footnote-ref-29)
30. Diario inedito di Harloff, cit., p. s.n. [↑](#footnote-ref-30)
31. Szeemann 1974, testo riproposto in lingua italiana, con alcune varianti, con il titolo *Guy Harloff*, in *Guy Harloff, unself portrait*, cit., p. 54 [↑](#footnote-ref-31)
32. Diario inedito di Harloff, cit., p. s.n. [↑](#footnote-ref-32)