ANNA REGA

Le seduzioni liquide di Amalia Guglielminetti: l'elemento marino tra abisso esistenziale e artificio estetico

In

Rotte mediterranee. Migrazioni e ibridazioni nella Letteratura italiana, Atti del XXVII Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Palermo, 12-14 settembre 2024),
a cura di A. Carta, M. Di Gesù, C. Natoli, A. Negri, G.M. Romano, L. Spalanca,
Roma, Adi editore, 2026

Panel «Miti di donne e d'acqua nella letteratura italiana dal Cinquecento al Novecento»
a cura di R. Castelli, M. Di Maro

Come citare:
https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/rotte-mediterranee
[data consultazione: gg/mm/aaaa]



Isbn: 9788894743449
Opera distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale (CC BY 4.0)
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

 © Adi editore 2026

ANNA REGA

Le seduzioni liquide di Amalia Guglielminetti: l'elemento marino tra abisso esistenziale e artificio estetico

Il presente contributo indaga la funzione del motivo marino nella produzione letteraria di Amalia Guglielminetti, proponendolo non come semplice ricorrenza tematica, ma come rivelatore stilistico della duplice identità dell'autrice. Attraverso l'analisi comparata della raccolta poetica Le seduzioni (1909) *e della produzione novellistica successiva, lo studio evidenzia un'apparente dicotomia: se nella lirica il mare si configura come vertigine tragica, facendosi metafora di morte e tormento interiore, nella prosa esso subisce una metamorfosi funzionale, riducendosi a scenario mondano e artificio decorativo di gusto* Liberty. *Partendo dalle suggestioni biografiche del soggiorno ligure e dal carteggio con Guido Gozzano, l'analisi dimostra tuttavia come tale contrapposizione tra il mare-abisso e il mare-arredo costituisca un falso dualismo: l'elemento acquatico, infatti, opera in entrambi i generi come un unico, grande specchio narcisistico, strumentale alla proiezione dell'Io autoriale. Che si tratti del vortice che afferra gli sperduti o di una cornice estetica per il dramma borghese, il mare guglielminettiano si rivela infine un pretesto per l'esplorazione della propria complessa femminilità, sospesa tra la necessità della confessione intima e l'obbligo della maschera sociale.*

Il motivo marino si configura come un elemento topico di significativa importanza nella produzione di Amalia Guglielminetti, ma la sua funzione trascende la semplice ricorrenza tematica: esso agisce come un rivelatore stilistico, un prisma attraverso il quale l'autrice gestisce la propria duplice identità letteraria. Se nella lirica il mare è l'interlocutore assoluto che permette l'autoanalisi, nella prosa esso subisce una metamorfosi funzionale, divenendo arredo necessario alla messa in scena borghese. Questo contributo intende esplorare tale dicotomia non solo come variazione di genere, ma come sintomo della tensione tra la necessità di confessarsi (l'abisso) e l'obbligo di apparire (la superficie).

La suggestione marina ricorre sovente nella raccolta poetica *Le seduzioni* (1909); d'altronde, l'idea stessa della composizione di questa silloge nasce da una città di mare: Varazze, in Liguria, ove la poetessa soggiorna tra il luglio e l'agosto del 1907.[1] Qui Guglielminetti riflette sulla stesura delle prossime liriche e le sue idee, così come i suoi dubbi, trovano copiosa testimonianza nello scambio epistolare con Guido Gozzano.

Le poesie prese in esame attingono alla metafora dell'acqua in maniera differente: l'autrice se ne serve a vari livelli e con diversi intenti, accumunati da una profonda complessità di sentire che si riflette nella quasi totalità delle liriche facenti parte della raccolta.

Complice la tranquillità suggerita dallo scenario ligure («mare sereno»[2], sarà definito in una delle lettere destinate a Gozzano), l'autrice torinese ha occasione di riflettere e mettersi a nudo nella maniera che le è più congeniale: lo scrivere versi. Nell'epistola datata 26 ottobre 1907, Guglielminetti sottolinea infatti come le riesca più semplice l'arte del poetare rispetto a quella del conversare, rea, quest'ultima, di mancare di sfumature e immagini:

[1] Guglielminetti scrive a Gozzano di star pensando alla composizione di una raccolta di novelle e di un terzo (secondo, se rispettiamo la volontà della poetessa di cancellare le *Voci di giovinezza* dall'elenco delle proprie opere) poema, che nella sua mente inizia a configurarsi col titolo provvisorio e magniloquente di *Il Poema della grazia*. Letta poi, tra le pagine della rivista «Rassegna Latina», la recensione gozzaniana su *Le vergini folli*, Guglielminetti non nasconde un timore quasi reverenziale al pensiero di cimentarsi nuovamente nella composizione di una silloge poetica, poiché teme di deludere le alte aspettative del pubblico e, soprattutto, dello stesso Gozzano, lettore e confidente prediletto. La raccolta è divisa in due parti: una di settantotto poesie strutturate in quattro terzine dantesche con verso di chiusa, distribuite in ventidue gruppi irregolari chiamati dall'autrice «capitoletti»; la seconda suddivisa in cinque sezioni e contenente diciotto sonetti in totale.

[2] Cfr. *Lettere d'amore di Guido Gozzano e Amalia Guglielminetti*, a cura di S. Asciamprener, Garzanti, Milano, 1951, 157: «Caro Amico, ora che sei, forse, solo, ti raggiungo io molto spiritualmente su le vette vertiginose, da questo mare sereno. Il quale ha l'onore di essere quotidianamente goduto ed ammirato da me, da Borgese, da sua moglie e spesso di sentir parlare di te».

> [...] La vanità dei nostri colloqui è dovuta a me, sapete, perché io so dire così poco e così male quello che penso. Per questo forse, solo per questo io scrivo e m'illudo d'esprimermi meglio. E poi certe cose perdono o si travisano o si falsano ad essere dette, altre assolutamente non si possono dire; mancano nel discorso parlato le sfumature e le immagini della poesia, che dette sembrerebbero affettazioni e pose.[3]

I componimenti che seguono sono accumunati da una centralità più o meno evidente dell'immagine del mare, simbolo multiforme che ben si presta a rappresentare non soltanto la molteplicità delle emozioni umane, ma anche l'incertezza del mistero dell'esistenza: in questi versi tratti da *Le seduzioni*, il mare è, dunque, metafora potente e ambivalente, capace di riflettere a un tempo bellezza e tormento, vita e morte.

In *Fascini*, la lirica che apre la sezione intitolata *Indugi*, l'acqua si fa specchio del tormento interiore della protagonista:

> Colei che a un riso di seduzioni
> tutta sola sen va, volgesi e gode
> or dei fascini belli ed or dei buoni.
>
> Talora si sofferma e una sua lode
> sorridendo susurra, ma sì piano
> che niuno fuor del suo silenzio l'ode.
>
> Ascolta il mare urlar tragico un vano
> suo amore, oppur gioisce in numerare
> gl'intrichi delle vene in una mano.
>
> Sosta in ansia d'attesa al limitare
> d'un vecchio parco, oppur s'abbaglia al gioco
> d'arcobaleno delle gemme rare
>
> sotto rovesci calici di fuoco.[4]

L'intera raccolta, definita da Mario Gastaldi «canto della femmina moderna, elegante e perversa, stanca e non mai sazia della sua gioia, che si analizza e si confessa senza sdilinquimenti romantici e senza pose sentimentali, tutta fremito di nervi»,[5] può essere considerata a pieno titolo come la rappresentazione di un viaggio interiore.[6] Il componimento pone l'accento sulla natura solitaria di questa perlustrazione del mondo compiuta da un'anima nomade che procede in solitaria in un percorso d'indagine che è, anzitutto, estremamente personale. La protagonista della poesia, una figura femminile che si muove con atteggiamento altero e sicuro, interagisce con il paesaggio circostante in un modo che sembra indizio di forte autonomia. Diametralmente opposta è l'immagine personificata del mare che, probabile specchio della verità interiore della protagonista, dà sfogo al dolore provocatogli dalla tragicità di un vano amore urlandone la vacuità. Da un lato,

---

[3] *Lettere d'amore...,* 40.
[4] A. GUGLIELMINETTI, *Voci di giovinezza*, Torino-Roma, Roux e Viarengo, 1903, 214.
[5] M. GASTALDI, *Amalia Guglielminetti*, Milano, Gastaldi Editore, 1957, 42.
[6] Come osservato da Giuseppe Antonio Borgese, della silloge si potrebbe parlare come di un «romanzo senza intreccio; tutto quanto di momenti psichici». Egli legge infatti *Le seduzioni* come un'opera in cui la protagonista «vive nel suo sogno di folle giovinezza, solitaria e superba, senz'altra gioia fuor di quelle che ad ogni ora le finge la sua voluttuosa immaginazione». Cfr. G.A. BORGESE, *Una poetessa*, prefazione ad A. GUGLIELMINETTI, *Le seduzioni – Le vergini folli*, Torino, Lattes, 1921, 9.

dunque, l'immagine della donna immersa nei suoi pensieri paragonati agli intrecci delle vene in una mano; dall'altro, il grido del mare che si fa espressione di un io lirico tormentato.

Nella stessa sezione, il componimento *Al mare* parla al lettore di un elemento liquido che perde ogni connotazione mondana per assumere i tratti della caducità e della morte:

> Al mare getta un dì sogni ed amori
> come l'altra sua amante solitaria
> gli getta fra due nubi fiori ed ori.
>
> E ride con la sua anima varia,
> mentre le spume in favolosi aprili
> fioriscon gigli fatti d'acqua e d'aria.
>
> Ella getta nel mar tutti i monili
> dei quali, per piacere a sé, si para
> la stoltezza dei cuori giovanili.
>
> E ride ancora, ma con bocca amara;
> sul bene ch'ella non possiede più
> sembran le spume i fiori d'una bara
>
> e un poco di sé stessa è ormai laggiù.[7]

Qui il mare è luogo che accoglie i sogni e gli amori della donna per trasformarli in qualcosa di transitorio e fragile. L'atmosfera si fa significativamente più cupa rispetto alla precedente *Fascini*. Nonostante la risata della protagonista di questo racconto in versi (che appunto «ride»[8] al verso 4 e, in anafora, al verso 10, «ride ancora»[9]), la sua è una bocca amara a causa della perdita: il mare ha accolto i suoi desideri giovanili, simbolizzati dai monili gettati negli abissi, ma ne ha fatto bene perduto. L'anima varia, che ricorda l'apostrofe petrarchesca del sonetto 204 nonché il *multanime* protagonista de *L'innocente* dannunziano, riflette su ciò che ha perduto in uno scenario che da ameno si fa inquietante. I gigli, che evocano la fragilità e la fugacità dell'esperienza umana, lasciano presto il posto ad un'angosciosa atmosfera legata alla perdita e al distacco che Guglielminetti ci restituisce in versi trasformando le spume in fiori di una bara, rappresentazione di una morte simbolica. Il mare diviene quindi un luogo dove si disperdono i resti dei sogni e delle illusioni giovanili, chiaro rimando allo scorrere del tempo e all'ineluttabilità della perdita.

Anche nella lirica *Notte*, dalla sezione *Ore folli*, l'angoscia subisce un processo di raffinata estetizzazione. Qui la vita è percepita come un'onda e l'oscurità come un mare, ma lo spaesamento della protagonista non è mai scomposto: è, piuttosto, una vertigine calcolata.

> Io vado nella gran notte al tuo fianco;
> non so da chi, non so da che atterrita
> spesso trasalgo e al suo braccio m'abbranco.
>
> Ascendiamo io non so quale salita
> passo passo, e la notte è come un mare,
> come un'onda nel mar la nostra vita.
>
> Più non vedo il tuo sguardo tutelare

[7] GUGLIELMINETTI, *Le seduzioni...,* 37.
[8] *Ibidem.*
[9] *Ibidem.*

vigilarmi nell'ombra. Su qual traccia,
dove come perché dobbiamo andare?

Verso qual meta? La paura diaccia
quasi nel seno il battito m'arresta...
Ma tu mi levi fra sicure braccia,

mi baci lento, mi sussurri: - A questa.[10]

La parola poetica si apre alla relazione con l'ombra: la protagonista, donna fatale che nelle liriche precedenti era fiera portatrice di sorrisi, in *Notte* sembra essere in balia del timore provocato dall'assenza dello sguardo tutelare di chi la affianca. Se apparentemente la donna altera cede il passo a una creatura fragile in balia dell'ignoto, a uno sguardo più attento tale fragilità si rivela funzionale alla scena. L'assenza di uno sguardo vigilante e il timore che ne consegue non sono solo stati d'animo, ma strumenti narrativi che preparano il colpo di scena finale. Il mare oscuro della notte serve, in ultima analisi, a rendere necessario l'intervento maschile. La serie concitata di interrogativi («Su qual traccia, dove come perché...?»[11]) accelera il ritmo del dramma poetico per precipitare verso la risoluzione rassicurante e sensuale del lento bacio dell'ultimo verso. In questo senso, il mare di *Notte* conferma la sua natura ambivalente: è un abisso scenografico che permette a Guglielminetti di recitare la parte della naufraga, solo per poter essere poi salvata tra braccia sicure. La paura stessa, dunque, rientra nel gioco delle seduzioni.

Con la lirica *L'abisso*, parte del capitoletto *Voragini*, l'elemento marino, oscuro e inquietante, diviene un abisso attrattivo e mortale. Il mare è descritto come un'entità che invita e assorbe, un luogo di vertigine e di oblio che ipnotizza e seduce chiunque osi avvinarsi troppo:

Dissero: In questo punto ella gettossi
nel vuoto; agonizzò pochi minuti
laggiù, ove i sassi appaiono ancor smossi.

China, io sentii tutti gl'inviti muti,
gli assorbenti richiami degli abissi,
il vortice che afferra gli sperduti.

La vertigine tragica con fissi
occhi d'acqua verdognola ipnotizza
sotto i capelli d'alighe prolissi.

L'oblio, dal fondo, svolgesi e si rizza
con le sue braccia d'ombra arcate a culla,
e con la bocca di vampiro vizza

sugge il male a chi piomba ebbro nel nulla.[12]

Il richiamo dell'abisso è irresistibile, come lo è il potere della parola poetica. Dolci e fatali, i versi di Guglielminetti godono della stessa oscura potenza dell'elemento marino, che afferra e trascina nel vuoto chi precipita nel vuoto, sopraffatto dalle proprie emozioni e dalla propria disperazione. *L'abisso* è rappresentazione della fine, della perdita di sé, del tragico destino ineluttabile che attende chi cede alla tentazione del vuoto.

[10] Ivi, 73.
[11] *Ibidem.*
[12] Ivi, 91.

In conclusione, il mare è, nelle *Seduzioni* guglielminettiane, un'entità ambigua: specchio di bellezza e distruzione, di vita e morte, di passione e freddezza. Esso è, perciò, un riflesso di quella sintesi di contraddizioni di cui è intriso l'animo umano, capace di evocare insieme meraviglia e terrore, serenità e disperazione.

In netta contrapposizione, la prosa riduce il mare a un artificio formale, essenziale alla costruzione del *milieu* decadente e sensuale. Ne *La porta della gioia*[13], novella che dà il titolo alla raccolta pubblicata nel 1920[14], il mare è anzitutto un catalizzatore sensoriale:

> L'avvocato Lucio D'Almea e la giovine vedova camminavano a paro lungo la marina popolata in basso d'innumerevoli lucciole e in alto d'innumerevoli stelle, mentre il ritmo uniforme delle onde segnava di monotone pause musicali gli intervalli del dialogo. Dalla pineta un mite sentore di resina scendeva a confondersi con l'aroma salso del mare.[15]

Il brano definisce immediatamente il mare come scenario romantico della narrazione. L'immagine è di un ordine cosmico perfetto che rispecchia e contrasta a un tempo il disordine emotivo dei protagonisti: le lucciole e le stelle, innumerevoli, creano un ponte verticale tra terra e cielo. L'elemento sonoro delle onde funziona da sottofondo musicale e da misuratore del tempo interiore, andando a scandire gli intervalli del dialogo. Infine, la sinestesia olfattiva (data dal sentore di resina che si confonde con l'aroma del mare) arricchisce l'atmosfera, rendendola avvolgente e tipicamente decadente.

> Contò tutti i lumi che si specchiavano nel mare fino al rosso fanale del molo. La luna sorgeva come una larga medaglia incandescente e l'illusione che uscisse dall'acqua era così viva che, quando fu tutta emersa, egli attese di vederne scivolare qualche stilla.[16]

Qui il mare agisce come specchio cromatico. L'attenzione si sposta sul gioco di luce-ombra, dove i lumi si specchiano e la luna è presentata attraverso una similitudine preziosa che eleva il paesaggio a oggetto d'arte. L'attesa dell'uomo di vederne scivolare «qualche stilla»[17] suggerisce un'estrema sensibilità estetica e visionaria.

Successivamente, il mare diviene dinamico e agitato grazie all'azione del maestrale, che spruzza l'essenza di eucalipto su una terra abbrividita, creando un senso di freschezza pungente e vitalità. La descrizione cromatica successiva, con le bande violacee e i punti vermigli, è di stampo pittorico, evidenziando una predilezione per i colori intensi e preziosi. Il finale, che descrive la polvere come

---

[13] La novella ruota attorno alla relazione tesa e ambigua tra l'avvocato Lucio D'Almea e la giovane e affascinante vedova Maria Farnese. La storia è un intenso studio psicologico sulla seduzione, l'indecisione e il conflitto tra il desiderio e la paura di un impegno definitivo. L'epilogo vede un gesto altamente simbolico (il lancio di una chiave nel mare) che sigilla il segreto della loro relazione irrisolta.

[14] *La porta della gioia* è una raccolta di novelle in cui Amalia Guglielminetti esplora, con la consueta sensibilità psicologica e con un marcato gusto simbolico-crepuscolare, le tensioni interiori di personaggi – soprattutto femminili – posti di fronte a desideri repressi, aspirazioni impossibili o improvvise epifanie emotive. L'opera si configura come un mosaico di micro-drammi interiori, non di rado conclusi con epiloghi sospesi: il momento decisivo non coincide con l'azione, ma con la presa di coscienza. La gioia annunciata dal titolo della raccolta resta per lo più un'aspirazione, un lampo di possibilità che definisce i personaggi più per ciò che desiderano che per ciò che effettivamente ottengono.

[15] A. GUGLIELMINETTI, *La porta della gioia*, Milano, Casa Editrice Vitagliano, 1920, 21.

[16] Ivi, 23.

[17] *Ibidem*.

un «lungo tappeto di velluto»[18] su un «pavimento di malachite»[19], eleva la prosa a una dimensione di lusso e artificio formale, dove la natura è trasfigurata in un ambiente d'eccezione:

> Gli eucalipti insaporavano l'aria di una acuta fragranza e il maestrale che si era levato sul crepuscolo e rapidamente s'era venuto inforzando pareva spruzzasse sul mare increspato e sulla terra abbrividita quella tenue essenza aromatica. [...] quella costa alternata di bande violacee e di punti vermigli lo attrassero come un dolce richiamo. [...] s'avviò lentamente sul largo nastro di polvere bianca che si snodava con la morbidezza di un lungo tappeto di velluto su un immenso pavimento di malachite.[20]

Che si tratti dell'abisso poetico o dello scenario mondano, la penna di Guglielminetti opera sempre come un pennello, tradendo una sensibilità squisitamente *Liberty*. Nella prosa, la natura è piegata all'artificio: il mare diventa un pavimento di malachite su cui si srotola un tappeto di velluto, riducendo il paesaggio a un interno di lusso. Ma anche nella lirica, l'angoscia è esteticamente curata: le spume che divengono «gigli fatti d'acqua e d'aria»[21] dimostrano che, per l'autrice, non esiste natura che non sia già filtrata dall'arte. Il mare non è mai solo acqua: è materia pittorica.

Vi è, infine, il momento in cui il mare assume il suo ruolo simbolico più forte nella prosa: quello di custode del segreto e testimone muto. L'atto di gettare la chiave medioevale nell'oscurità è un gesto di liberazione e al contempo di occultamento definitivo. Il mare, pur essendo un elemento aperto e infinito, chiude il ciclo di un mistero. Il suono finale, quello di un'elegia *lenta e monocorde*, riflette la malinconia rassegnata e la solitudine del personaggio, con l'acqua che offre un lamento costante e immutabile:

> [...] si avvicinò ad una delle alte finestre spalancate sul mare e scaraventò nel buio la chiave medioevale [...] I cipressi vigilavano la sua solitudine come severi custodi e il mare cantava dal fondo dell'erta una lenta elegia monocorde.[22]

Un'ulteriore e decisiva differenziazione stilistica si trova nella novella *L'uncino*,[23] dove il mare è primariamente un rifugio emotivo per l'innamorato respinto, un luogo dove la solitudine permette la creazione artistica di *fantasie liriche*. Guglielminetti si serve dell'elemento acquatico in una comparazione diretta con la donna amata che ne ribalta la tradizionale pericolosità. L'uomo afferma che il mare gli appare *meno profondo dei suoi occhi e meno infido del suo cuore*, attribuendo al sentimento femminile una complessità e una doppiezza psicologica che superano l'instabilità e il mistero dell'elemento naturale.

> Io invece non osavo mandarle tutte le fantasie liriche che scrivevo per lei, seduto sopra uno scoglio in faccia al mare, il quale mi pareva meno profondo dei suoi occhi e meno infido del suo cuore.[24]

---

[18] Ivi, 24.
[19] *Ibidem*.
[20] *Ibidem*.
[21] GUGLIELMINETTI, *Le seduzioni*..., 37.
[22] GUGLIELMINETTI, *La porta della gioia*, 35-37.
[23] Trattasi di un racconto in prima persona incentrato su una passione non corrisposta o, meglio, vissuta in modo tormentato: il narratore descrive il suo amore per una donna volubile e sfuggente, la cui natura infida è paragonata a un uncino che lo tiene prigioniero. La narrazione è una riflessione malinconica sulla solitudine, l'instabilità emotiva e il tentativo di sublimare il dolore attraverso la poesia, spesso composta in riva al mare.
[24] A. GUGLIELMINETTI, *L'uncino*, in *La porta della gioia*, 60.

In parallelo, l'acqua è impiegata come metafora della sensualità, con il corpo della donna che possiede *l'ondeggiare molle del mare calmo*, simbolo di pienezza e abbandono:

> Ma se un momento dopo ella assicurava di amarmi ed io stringevo a me quel suo corpo morbido e flessuoso che aveva l'ondeggiare molle del mare calmo, dimenticavo lo scoraggiamento di prima e mi sentivo il cuore traboccante di una gioia quasi ebbra.[25]

Qui emerge l'esempio più esplicito dell'uso del mare come metafora del corpo femminile e della sensualità. *L'ondeggiare molle del mare calmo* viene traslato sul corpo della donna, unendo l'immagine di un'acqua quieta e accogliente con la morbidezza fisica. Il mare è qui simbolo di pienezza e abbandono, un contrasto netto con le immagini di sfiducia e profondità evocate poco prima, riflettendo la volubilità e l'ambivalenza del desiderio.

Pertanto, se nella poesia il mare è un assoluto che atterrisce e sublima, nella prosa è un relativo che seduce e incornicia, riflettendo la duplice tensione dell'autrice tra il desiderio lirico di esplorare l'abisso e la necessità narrativa di costruire una superficie estetica impeccabile per il dramma borghese. Se nelle lettere a Gozzano l'autrice lamentava la «vanità» dei colloqui parlati, incapaci di cogliere le sfumature, la sua prosa sembra accettare proprio le regole di quella conversazione mondana. Qui il mare cessa di essere un interlocutore esistenziale per diventare un artificio retorico: non deve più turbare, ma arredare. La descrizione della costa con «bande violacee e punti vermigli» risponde alle esigenze di un pubblico che cerca nel testo la stessa raffinatezza decorativa dei salotti in cui si muovono i personaggi. Il mare della prosa è, in definitiva, una maschera sociale indossata dalla natura stessa.

In conclusione, l'apparente contraddizione tra il mare-abisso delle *Seduzioni* e il mare-scenario delle novelle si risolve riconoscendo nell'elemento acquatico un unico, grande specchio narcisistico. Che sia il vortice che afferra gli sperduti o una cornice per un'elegia monocorde, il mare restituisce sempre e solo l'immagine che Guglielminetti vuole proiettare in quel momento: la donna fatale che guarda l'abisso o la dama elegante che passeggia sul lungomare. La vera sintesi si trova forse nella confessione maschile de *L'uncino*, dove il mare appare meno profondo degli occhi della donna amata: in questa supremazia dello sguardo umano sulla natura risiede la cifra ultima di Amalia Guglielminetti. Il mare, per quanto vasto o terribile, rimane sempre un pretesto per esplorare l'unico vero abisso che le interessi, ovvero sé stessa e la propria, complessa femminilità.

La contrapposizione tra il mare tragico delle liriche e il mare decorativo della prosa si rivela, a uno sguardo più attento, un falso dualismo. Entrambe le immagini rispondono alla medesima esigenza: dare forma, attraverso l'acqua, alla complessità del proprio sentire. Se nella poesia il mare – che l'autrice definì, in una lettera a Gozzano del 22 luglio 1909, più dolce persino delle frequentazioni poetiche[26] – incarna la vertigine dell'abisso, nella narrativa esso diventa superficie lucente che permette alla stessa inquietudine di mascherarsi. E proprio in questa duplice funzione – confessione profonda e insieme artificio brillante – si riconosce l'identità cangiante di Guglielminetti, per la quale il mare non è mai semplice ambiente, ma il luogo simbolico dove la natura riflette, amplifica e restituisce il tumulto del proprio abisso interiore.

---

[25] Ivi, 63-64.

[26] Cfr. *Lettere d'amore*..., 148: «Basta, fra giorni vado a trovare il bel mare e a farmi abbracciare da lui, più dolce degli amici poeti e poetesse, e soprattutto più fresco».