

L'AMERICANISSIMO SPAZIO EUROPEO DI EDGAR ALLAN POE

Leo Marchetti

doi: 10.7359/780-2016-marc

Poe, in «The Gold Bug» parla di un tesoro sepolto e ci sfida in un *detour* di matematica e calcolo delle probabilità fondati su un grafismo esoterico: una *quest* basata su alcuni indizi geroglifici presenti su una pergamena. La pergamena mostra un teschio solo se riscaldata e scritta con un «inchiostro all'ossido azzurro di cobalto sciolto nell'acqua regia». Se intendiamo questo metodo come catena significativa del suo modo di procedere, ci accorgiamo che dalle sue opere emerge sia un senso polemico sia un senso che *disloca* la sua materia immaginaria verso un mondo *altro* che sembrerebbe negare l'americanità dello scrivente. Come vedremo, in realtà, siamo di fronte a una pluralità di narrazioni riconducibili al suo essere interessato a una dimensione giornalistica o mondo dell'editoria seriale che presuppone, come nel racconto ricordato, una notevole partecipazione del lettore, chiamato in causa per decifrare ciò che non è banalmente comprensibile e richiede la percezione di diverse forme discorsive, compreso l'ampio spettro dell'erudizione chiamato in causa negli intrecci.

Che Poe sia scrittore americano non riguarda solo la sua nascita a Boston, ma una puntuale serie di rimandi all'arte del giornalismo¹, alla narrativa come *boax* e sensazionalismo, al mito del progresso e alle stesse origini della fantascienza e del poliziesco. Se non aveva a che fare con gli indiani, come notava D.H. Lawrence nel 1924, più che per snobismo era perché il suo immaginario era molto più ampio e raffinato dei materiali letterari riferibili agli scrittori della cosiddetta frontiera o dell'area puritana. Senonché, come si sa, i francesi della seconda metà dell'Ottocento preferirono leggerlo per il suo carattere *maledetto*, quello dell'orfano geniale al cospetto di una «barbarie illuminata a gas» (Baudelaire *dixit*). Riletto oggi è più ve-

¹ Cfr. Richard 1978.

rosimile ravvisare in Poe l'arte composita di un grande *bricoleur* che gioca e produce splendidi racconti e alcune poesie con i materiali polifonici provenienti dalla grande tradizione europea, di un mondo sostanzialmente *ancien régime*, ma anche borghese e di maniera.

Quando il visitatore anonimo, dopo aver viaggiato «on horseback» per un'intera giornata plumbea, in vista della «melancholy house of Usher»², non possiamo dire che egli veda un paesaggio dell'ovest americano, né il quadretto simil-inglese del New England, più probabilmente del sud del paese, dove esistevano costruzioni georgiane in pietra, sia pure, come nel nostro caso, estremamente decaduta, attraversata da una crepa, porosa e coperta di minuscoli funghi. Tuttavia, il padrone di casa Roderick Usher è decisamente un personaggio *out of context* dello stesso mondo socio-culturale del sud: la sua casa non è circondata da alcuna attività produttiva, non ha schiavi, è totalmente isolato da ogni centro urbano – anche se un medico pare abbia raggiunto la sinistra abitazione – e nella comunicazione letteraria l'autore indirizza il lettore in uno spazio fantastico che può essere letto e riletto – se pensiamo alla fortuna critica del racconto – solo simbolicamente, di volta in volta interpretato come luogo della follia, bocca dell'inferno, casa del vampirismo, edificio consustanziale con la psiche dei suoi abitanti, come pure luogo dell'incesto e del ritorno del rimosso. Basterebbe questo breve elenco per osservare come Poe trasferisca su un suolo, che si suppone americano, una serie di sintagmi culturali che implicitamente firmano la loro provenienza: il gotico europeo, le prime riflessioni romantiche sull'inconscio, la tragedia greca, il collezionismo di libri rari e una nosologia ancora in via di perfezionamento concettuale e lessicale.

Sul piano della poetica dello spazio, l'*incipit* è rivelatore del clima complessivo: «a dull, dark and soundless day, in the autumn of the year, when the clouds hung oppressively low in the heavens [...] through a singularly dreary tract of country»³, cosa sia una campagna «triste e cupa» lo possiamo immaginare, ma non si tratta certo di campi di cotone o dell'erba di Whitman. Direi un paesaggio della mente nel quale inserire agevolmente un laghetto scuro, una casa fatiscente che segnala la propria vetustà e instabilità. I prototipi di Poe vanno cercati nella Scozia di Walter Scott – si pensi al castello in mezzo al lago in cui è tenuta prigioniera Maria Stuarda – o nelle storie dell'Inquisizione, italiana e spagnola, con i loro sotterranei e dimore claustrofobiche; e tuttavia in «The Fall of the House of Usher» c'è qualcosa di ineludibilmente americano che si aggiunge alla scenografia gotica della

² Poe 2000, I, 397.

³ *Ibidem*.

mansion e del suo arredamento: vale a dire l'atteggiamento conoscitivo, da proto-detective, del visitatore che cerca di sfuggire a tutte le trappole di una lettura sovranaturale di ciò che osserva, fino alla fuga finale con un'altra cavalcata, stavolta frenetica, attraverso l'«old causeway»⁴ dal quale osserva l'apocalisse degli Usher. Diremmo che la scena perturbante e densa di *horror* (follia e *revenant* della sorella) in Poe venga osservata con la lente, tutto sommato distaccata, di un soggetto laico riferibile a una cultura settecentesca che alla luce dei sensi deve narrare con verosimiglianza quello che al lettore sembra inenarrabile. Come scriveva Richard Wilbur già nel 1959⁵ vi sarebbe una specie di invito di Poe a «giocare al detective» una grande allegoria «nella quale si ravvisa il processo onirico», direi un doppiofondo dei racconti che allude a un carattere eccessivo delle storie, per capire appieno la narrativa a effetto di un autore che aveva, come scrive Stuart Levine, un «craftsmanlike control of materials»⁶.

Ugualmente, con «Metzengerstein» la scena si sposta all'estero, come spesso accade nel romanzo storico, e l'autore universalizza, per così dire – attribuendo agli avvenimenti una valenza metafisica – il contenuto della trama, già in apertura con l'esergo «Horror and fatality have been stalking abroad in all ages»⁷. Si tratta della dottrina della metempsicosi, di cui si accetta l'esistenza in una Ungheria atemporale e superstiziosa (*abroad*, appunto) e l'assunto di partenza e la storia, come si sa, riguardano la rivalità fra due famiglie feudali in odio mortale per ragioni di proprietà e di *status*. Anche qui accadono fatti ai limiti del sovranaturale: un cavallo straordinariamente selvaggio e gigantesco di un arazzo si incarna in un superbo destriero indomabile, durante un incendio altrettanto indomabile che si suppone doloso. Se accettiamo il gioco retorico di una collocazione materiale e temporale dei fatti come fuori-contesto autoriale che organizza la destinazione giornalistica del racconto, anche qui siamo di fronte a un geniale collage spendibile nelle riviste. Il suo esotismo romantico unito a un puntuale realismo descrittivo rende estremamente seduttivo per un pubblico la cui disciplina intellettuale, nell'ottica poesca, non andava oltre un trascendentalismo progressista nel nord e valori *gentleman-like* nel sud.

Come nota anche Claude Richard⁸, al centro dell'armamentario giornalistico di Poe vi è una formidabile erudizione, il cui utilizzo è organizzato

⁴ *Ivi*, 417.

⁵ Wilbur 1959, 24-31.

⁶ Levine 1973, 15.

⁷ Poe 2000, I, 18.

⁸ Richard 1978, 80.

dallo scrittore con spirito razionalista. Il contemporaneo mondo *noumenale* dei trascendentalisti non gli appartiene e il suo modo di procedere è quello di una sapiente messinscena della cultura: fin dalla prima pagina di «Metzengerstein» troviamo un esergo di Martin Lutero, una citazione di La Bruyere, e una nota a piè di pagina in cui vengono riportate le opere di Mercier, Disraeli e Ethan Allen riguardanti la dottrina della metempsicosi, come si può capire, per rafforzare le allusioni contenute nel racconto. Ragion per cui, colpisce la volontà di stupire con l'accumulazione enciclopedica. Il suo stile d'altronde non si allontana nel *plot* dalla stereotipia e dall'esagerazione sensazionalistica: il giovane barone, alla morte del padre, entrato in possesso di enormi proprietà – come Ellison in «The Domain of Arnheim» – viene così descritto: «the behaviour of the heir out-heroded Herod [...] [s]hameful debaucheries – flagrant treacheries – unheard-of atrocities»⁹.

Iperdeterminazioni miranti a un effetto che potremmo dire *operatic*, se teniamo conto del suo interesse per il teatro e la lirica. Lo stesso Medioevo è raffigurato con immagini tratte da una iconografia di maniera: «Here, rich-ermined priests, and pontifical dignitaries [...] There, the dark, tall statures of the Princes Metzengerstein – their muscular war-coursers plunging over the carcasses of fallen foes [...] here, again, the voluptuous and swan-like figures of the dames»¹⁰. Al centro della narrazione, naturalmente, è il cavallo che imprime una dimensione ultraterrena e demoniaca alla storia: quello in carne e ossa è l'esatta copia del furioso animale raffigurato nell'arazzo, miracolosamente sfuggito alle fiamme, la cui comparsa coincide come sappiamo con la scomparsa dall'arazzo della parte con l'animale.

Sicché a questo inspiegabile fenomeno fa seguito una notevole metamorfosi nel comportamento del principe, che diventa solitario e introverso, e – come in Usher – il medico di famiglia parla di «morbid melancholy, and hereditary ill-health»¹¹, ma il popolo insinuava spiegazioni più equivoche e superstiziose. Alla sella di quel cavallo colossale il principe usciva nel cuore della notte, alla luce della luna, mentre lo stesso cavallo che ha «human-looking eye»¹² dà adito a congetture di natura infernale. Il finale sembra costruito sulla stessa struttura spaziale e diegetica della «Casa Usher», infatti gli imponenti bastioni del castello sono in preda fin dalle fondamenta

⁹ Poe 2000, I, 21.

¹⁰ *Ivi*, 21-22.

¹¹ *Ivi*, 26.

¹² *Ivi*, 28.

a «a dense and livid mass of ungovernable fire»¹³. Inutile dire che il principe di ritorno dalla foresta, non più in grado di controllare la corsa dell'animale, scompare tra i vortici dell'incendio. L'*explicit* ci informa che una nuvola di fumo disegnava nel cielo l'immagine di un colossale cavallo.

Nel metodo di Poe, gli elementi retorici appartengono a un preciso *telos* narrativo, laddove l'erudizione è finalizzata a spiegare, non senza ironia, il testo a un lettore di Boston, Richmond o New York, e se in *Eureka* riesce perfino a scrivere una conferenza sull'universo che venderà per pochi dollari, si capisce facilmente il «general design» (termine applicato a Dio in *Eureka*) che anima il suo modo di procedere nei racconti. Poe ha la geniale capacità di interrogare un macrotesto europeo – pressoché infinito – che trasferisce nella sensibilità conoscitiva americana, inventando un genere che nelle sue versioni più popolari produrrà in seguito il *Reader's Digest* e nelle versioni più sofisticate un allegorismo che avrà progenie nel simbolismo e nelle stesse riscritture americane, da Bierce a Lovecraft a Stephen King, con le dovute differenze.

Nei vari sottogeneri poeschi, ogni racconto potrebbe dimostrare sia l'americanismo più innovativo, come la fantascienza e il poliziesco, sia l'europeismo di un ideale espatriato, come pure la simpatia per metodi antitetici che vanno dal platonismo al razionalismo, ma in tutti ravvisiamo il gusto per la citazione e la *mise en signe* della cultura, talvolta come dissacrazione – chi non ricorda i vari Cant, con la C, Hog per Bacon, Aries Tottle per Aristotele etc. – talaltra come costruzione avente per obiettivo una riscrittura del mondo sub specie *professionale*. L'aristocraticismo di Poe, non potendosi estrinsecare materialmente per le note vicissitudini economiche, si manifesta in una metanarrazione dove l'autore è sia il creatore di una grande *imagination* sia il critico letterario che manipola le fonti e le teorie in una interrelazione costante con la discorsività del testo. Ne viene fuori un dialogismo con i materiali della tradizione e un altro col pubblico dei lettori, forniti, come assunto autoriale, di uno sguardo *middle brow* sul dibattito letterario americano.

Si spiega così il risentimento di un Rufus Wilmot Griswold o di Henry Wadsworth Longfellow oltreché di una editoria legata a valori sintonizzati col *reading public*. Eppure Poe piacque subito ai più sensibili, ai giovani e a quel Romanticismo imbevuto di cultura europea che trovava in «The Raven» un formidabile esempio di solitudine e disadattamento intellettuale. Per altro verso, è nel campo dell'umorismo che l'americanismo di Poe trova una perfetta sintesi di dislocazione europea e il corrosivo spirito del

¹³ *Ibidem*.

nuovo continente rivolto spesso alla satira del paludato vecchio mondo; alla maniera che sarà del Mark Twain di *The Innocents Abroad*. Ad esempio in «The System of Dr. Tarr and Professor Fether». Qui un americano colto e ricco (ideale poesco raggiunto solo a metà) in viaggio nelle estreme regioni meridionali della Francia, rallenta l'andatura della sua cavalcata per visitare la casa di cura privata per malati mentali del Dr. Maillard, di cui aveva sentito parlare a Parigi circa i suoi metodi rivoluzionari, il «soothing system»¹⁴. Sennonché il *setting* è quello di una perfetta realtà isolata e *snob* nella campagna francese, dove a cena si parla di vini raffinatissimi e piatti altrettanto ricchi, ma in un contesto che suona falso e iperbolico alla maniera del *Satyricon* classico – da cui probabilmente è tratta la scena del vitello à la *St. Meneboul* servito a tavola inginocchiato su un enorme vassoio – e dove l'uso del francese per una serie di oggetti amplifica il carattere prezioso o eterotopo del contesto, ma non senza un effetto collaterale altrettanto evidente, improntato al senso del ridicolo. Proviamo a elencarle per mostrare il modo di procedere sovradeterminato dell'americano: *Maison de Santé, chateau, contretemps, ménagés, veluté, salle à manger, vielle cour, mille pardons, mademoiselle, lapin au chat, pasticcio à la Desaulieres, mon dieu, vini Clos de Vougeot, dénouement*, per dire a un orecchio *yankee* che siamo al cospetto di un esotismo che in prima lettura mostra l'ammirazione dello scrittore per un mondo *altro* e irraggiungibile a uno spiantato studente dell'università della Virginia o di West Point, ma in realtà Poe reagisce sugli stessi materiali che evoca, rendendoli grotteschi e attribuiti a una comunità di folli.

A prima vista si direbbe che, allo scrittore, della letteratura americana non importi molto, tant'è che scopre tardi Ralph Waldo Emerson, Henry David Thoreau e Nathaniel Hawthorne, ma spesso ha l'orgoglio nazionale che gli fa guardare all'Europa come un manicomio dove i pazienti hanno preso il potere: in racconti come «The Spectacles», «Hop Frog» «Thou art the Man», «The Angel of the Odd» e altri meno spiritosi come «The Cask of Amontillado» o «The Unparalleled Adventure of One Hans Pfaall» il vecchio mondo è messo alla berlina su riviste americane dove viene accentuato il carattere bizzarro di personaggi assurdi e sensazionali che sembrano caricature. Come nel caso degli abitanti di Rotterdam descritti in «Hans Pfaall»: qui la satira di matrice swiftiana si manifesta narrando i preparativi ridicoli di un io narrante – che fugge dalla giustizia dopo aver ucciso un creditore – nella costruzione di un rappezzato e improbabile aerostato con attaccato un precario guscio di vimini. Vi è adombrata una farsesca epi-

¹⁴ Poe 2000, II, 1005.

stemologia che consente al viaggiatore di soggiornare nientemeno cinque anni sulla luna, di fare rilievi matematici e cartografici e di spedire sulla terra un selenita con una lettera per il borgomastro che si chiama Superbus Von Undertuk, un *moral name* altrettanto farsesco. Poe, come Swift, ridicolizza il Collegio degli Astronomi e una società come quella olandese ritenuta da tutti saggia e politicamente progredita. L'Europa appare dipinta come il luogo in cui trovavano normale, a differenza del selenita, «the savage appearance of the burghers of Rotterdam»¹⁵. Cosmopolitismo e ironia romantica si alleano nella prassi dello scrittore e, sia che lo dichiari sia che rimanga implicito, l'interesse è posto quasi sempre sulla tessitura, sull'accordo delle tessere (concetto al quale anche Henry James deve qualcosa), come dirà in «The Philosophy of Furniture»:

The soul of the apartment is the carpet. From it are deduced not only the hues but the forms of all objects incumbent. A judge at common law may be an ordinary man; a good judge of a carpet *must* be a genius.¹⁶

In quest'opera, in maniera controintuitiva se pensiamo alla storia dell'arte, aveva scritto che gli olandesi e i fiamminghi non capiscono nulla di estetica, mentre l'unico metro di giudizio degli americani era di solito il prezzo. Questo per ribadire una sua solipsistica e personale visione estetica che non si legava né ai modelli nazionali né a quelli epocali, piuttosto a una facoltà che chiama *literary histrio*, più volte definita (ad esempio in «The Philosophy of Composition») come «construction of the effect»¹⁷, e, in anticipo sui tempi, come accade quasi sempre in Poe, renderla un crogiuolo di cultura internazionale non più subalterna alla critica inglese e alle sue riviste. Ad esempio in *Editorial Miscellanies* scrive:

Much has been said, of late, about the necessity of maintaining a proper nationality in American Letters; but what this nationality is, or what is to be or what is to should confine himself to American themes, or even prefer them, is rather a political than a literary idea – and at best a questionable point. We would do well in mind that «distance lends enchantment to the view». *Ceteris paribus*, a foreign theme is, in a strictly literary sense, to be preferred.¹⁸

Dopo questa premessa dirà però che «There is not a more disgusting spectacle under the sun than our subseviency to British criticism», la quale

¹⁵ Poe 1994, 427.

¹⁶ Poe 2000, I, 497-498.

¹⁷ Poe 1984, 14.

¹⁸ *Ivi*, 1076.

tratterebbe decentemente solo quegli scrittori che hanno reso pubblicamente omaggio alle istituzioni inglesi o che «have had lurking at the bottom of their hearts a secret principle at war with Democracy»¹⁹. Di fronte a un mediocre critico inglese come Wilson, al quale riserva epiteti come «scolaretto», «crassa ignoranza», «spaccone», in difesa del poeta americano John Russell Lowell, Poe non rinuncia neanche all'elemento polemico di rispolverare le sue convinzioni virginiane sulla democrazia. Le aspirazioni dello scrittore al giornalismo e alla critica militante sono evidenti se consideriamo alcune opere come *Marginalia* appunto che contiene tra l'altro l'articolo «American Magazines», dove si sottolinea il livello scadente degli interventi, la «downward tendency of taste» che imporrebbe ai collaboratori precise disposizioni editoriali: «men are forced upon the curt, the condensed, the well digested, in place of the voluminous – in a word upon journalism in lieu of dissertation»²⁰. L'idea di una critica periodica di stampo saggistico d'altronde la ritroviamo in «A Chapter on Autography», «Cryptography», «The Philosophy of Furniture», «The American Drama», «The Poetic Principle», insieme a recensioni di un certo spessore come «Georgia Scenes», «The Drake-Halleck Review» con articoli su *Wyandotté*, *Twice-Told Tales*, e «How to Write an Article at the 'Blackwood's'».

A dimostrazione del fatto che l'analisi intellettuale supera quasi sempre l'ispirazione in Poe, lo notiamo quando, nei racconti, il protagonista maschile sembra totalmente immerso in un mondo europeo *ancien régime* al cospetto di donne misteriose e dottissime, come in «Ligeia», dove compaiono libri e studi rari in una vecchia abbazia, con una stanza pentagonale, un soffitto gotico e oggetti come un bruciapfumi saraceno, letto indiano, sarcofagi egiziani e luci vermiglie – immagini usate anche in «Bérénice» e «The Assignation» – e dove l'artificialità di simili costruzioni va ben oltre la supposta megalomania degli attanti. A Poe, cosciente della sobrietà americana nella quale è *professionalmente* immerso, si direbbe che interessi l'effetto teatrale di queste scene²¹, come il teatro lirico della Malibran alla quale dedica un articolo in *Marginalia* scrivendo sulla biografia *Memoirs and Letters of Madame Malibran* della contessa Di Merlino; come pure parecchie riflessioni sul teatro in genere, come quando, ad esempio, distingue fra i cinesi e gli europei sul modo di dover specificare al pubblico tutte le mosse dei vari attori – in Europa con numerosi *asides* e monologhi, in Cina con il fragore dei gong, delle trombe, dei tamburi e un generale che informa il

¹⁹ *Ivi*, 1076-1077.

²⁰ *Ivi*, 1377.

²¹ Cfr. Goldoni 2011, 15-26, e Mariani 2011, 27-44.

pubblico «di essere arrivato» – il commento di Poe è, paradossalmente, dalla parte dei cinesi che non avrebbero alcun scrupolo per l'unità di luogo: se ne deduce che, tutta la fantasmagoria del *décor* europeo, rappresenti per lo scrittore uno spazio teatrale nel quale inserire un sublime di maniera dove emerge l'immagine di un vissuto per interposto *Childe Harold* byroniano. Laddove l'inglese viaggiava in carne ed ossa, Poe è il trascrittore di un efficace immaginario cartaceo. A meno che non lo si voglia intendere sul piano del sarcastico, che pure non manca nell'armamentario dell'americano.

In «The Oval Portrait» vi sono quadri e arazzi, velluto nero e luci flebili, in «Usher» libri rari e strumenti musicali, in «The Assignation» «perfumes, reeking up from strange convolute censers»²² e un capitolo a parte meriterebbero le stanze claustrofobiche, i sotterranei, le cripte, le tombe e le bare, vale a dire uno spazio *altro* che implicitamente nega la «open-air imagination» di James Fenimore Cooper, Herman Melville e Henry David Thoreau, etc. Si tratta di una scelta degli strumenti narrativi, se non discorsivi, che rinviano alla formazione jeffersoniana, intesa come emergenza del soggetto da una enunciazione allusiva a un periodo storico, formazione maggiormente indebitata con Washington Irving e Charles Brockden Brown oltreché con l'Europa e i filosofi materialisti. L'eccesso di informazione e il tributo contenutistico a un mondo che gli americani tendevano a lasciarsi alle spalle, segnano per un verso l'affrancarsi di Poe dal divenire quotidiano fatto di disvalori molto americani come la povertà e l'alcool, e, per altro, l'assunzione di un punto di vista che David Ketterer chiama «tricky ironist»²³. Escludendo i materiali biografici da questa riflessione, le esagerazioni fantastiche usate da Poe rientrano soltanto in un deliberato piano di affermazione professionale, al di là del bene e del male che troviamo rappresentato copiosamente nella letteratura americana del periodo, avendo deciso, Poe, di usare l'erudizione e il sensazionale per rivolgersi a un pubblico che difficilmente intravede il meccanismo teso alla ricerca della popolarità che nelle sue opere procede insieme a un discorso rivolto all'*élite*. Come nel giardino di Ellison, Poe spesso mette in scena delle costruzioni virtuosamente organizzate per stupire, si pensi all'abbazia fortificata del principe Prospero in «The Masque of the Red Death» edificata con un gusto eccentrico e sfarzoso, con alte mura e cancelli di ferro dove lo stesso «prince had provided all the appliances of pleasure. There were buffoons, there were improvisatori, there were ballet-dancers, there

²² Poe 2000, I, 157.

²³ Ketterer 1979, XII.

were musicians, there was Beauty, there was wine»²⁴. Si sa come la storia va a finire, ma a noi, come corollario per un discorso esistenziale, potrebbe interessare la metafora – il principe/*alter ego* dell'autore che vorrebbe salvarsi da un contagio imminente – del tentativo di un *gentleman* del sud che si confronta con la frustrazione di dover pubblicare un capolavoro per 50 dollari. Se lo stile di Poe è *l'arabesque*, la «gloomy furniture» dei suoi racconti che modella il modo di pensare dei personaggi, nelle intenzioni dell'autore, dovrebbe modellare anche, per il suo sensazionalismo, anche il modo di recepire, nel rapporto col lettore, una materia fatta di diversi interlocutori: oltretutto il narratore in carne e ossa, il narratore-ospite del racconto, i personaggi della narrazione, il lettore medio americano.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Goldoni 2011 A. Goldoni, «Corpi-spettacolo in tre racconti grotteschi di Poe», in *Il ritorno di Edgar Allan Poe*, a cura di A. Goldoni - A. Mariani - C. Martinez, Napoli, Liguori, 2011, 15-26.
- Ketterer 1979 D. Ketterer, *The Rationale of Deception in Poe*, Baton Rouge (LA) - London, Louisiana University Press, 1979.
- Levine 1973 S. Levine, *Edgar Poe: Seer and Craftsman*, Deland (FL), Everett - Edward Inc., 1973.
- Mariani 2011 A. Mariani, «'The Assigination', una lettura intertestuale», in *Il ritorno di Edgar Allan Poe*, a cura di A. Goldoni - A. Mariani - C. Martinez, Napoli, Liguori, 2011, 27-44.
- Richard 1978 C. Richard, *Edgar Allan Poe journaliste et critique*, Montpellier, Librairie C. Klincksieck, 1978.
- Poe 1984 E.A. Poe, *Essays and Reviews*, New York, The Library of America, 1984.
- Poe 1994 E.A. Poe, *The Imaginary Voyages*, ed. by B.R. Pollin, New York, The Gordian Press, 1994.
- Poe 2000 (1978) *Edgar Allan Poe. Tales and Sketches, I. 1831-1842, II. 1843-1849*, ed. by T.O. Mabbott, Urbana - Chicago, University of Illinois Press, 2000 (1978).
- Wilbur 1959 R. Wilbur, *Anniversary Lectures*, Washington (DC), Library of Congress, 1959.

²⁴ Poe 2000, I, 671.