

DJUNA BARNES

L'opera di Djuna Barnes è esile, e non tutta facilmente disponibile. Il suo primo libro fu *A Book* (pubblicato nel 1923 e poi ristampato col titolo *A Night among the Horses* nel 1929), si conosce inoltre l'esistenza di *Rider*, una parodia di Fielding, della Bibbia e di Chaucer nonché di un *Ladies' Almanac* stampato privatamente a Parigi. La sua fama intensa e ristretta è rimasta affidata al romanzo *Nightwood* (pubblicato nel 1932, con una presentazione di T.S. Eliot, in Inghilterra), fino al 1958, anno nel quale è uscito a distanza di tanto tempo, un dramma in versi, *Antiphon*. Pochi hanno voluto penetrare di là dell'apparenza caotica e tutta letteraria dei suoi libri, ed in Italia non si ricorda se non un articolo di Claudio Gorlier apparso su una piccola rivista nel quale *Nightwood* veniva esaminato attentamente.

Della persona di Djuna Barnes si sa che vive a Greenwich Village e che una poesia di Kay Boyle, «Angels for Djuna Barnes», le è dedicata.

Nightwood è un romanzo che a tutta prima sembra un gabinetto di curiosità teratologiche: varie lesbiche fuor di senno; un medico californiano d'origine irlandese, di sesso incerto, che parla all'impazzata, un Mercuzio piombato per avventura nella Dublino di Joyce ed emigrato poi a Parigi; una schizofrenica, Robin, mezza bambola e mezza vergine folle che tutti gli altri mostri s'industriano di catturare e far loro. Si è detto: a tutta prima, poiché se i discorsi dei quali è intessuto il racconto sono in effetti assai vicini a quelli dei personaggi dell'ultimo estenuato decadentismo inglese, di un Firbank o di Rolfe, non è soltanto ad uno spettacolo di fuochi d'artificio, di frasi contorte, distillato del più rarefatto snobismo, che veniamo invitati. Ecco il fitto intreccio: dapprima compare sulla scena il falso barone viennese Volkbein, un ebreo infatuato di crismi araldici che sposa una austriaca d'aspetto teutonico e militare e ne ha

un figlio, Felix. La scena iniziale del parto che costa la vita alla madre dà il colore del libro, un'esasperazione dell'*intérieur* borghese saturo di pezzi d'antiquariato. Cremisi e oro sono profusi nella camera, gli stemmi degli Asburgo ed il fraudolento emblema dei Volkbein assistono al parto ed alla morte. Come una vegetazione senza linfa nelle altre stanze della casa frammenti di statue romane e stucchi rococo; come carcasse di bestioni tre pianoforti stanno adagiati sopra tappeti spagnoli color sangue. Da questo antro pittorresco e opprimente esce un giorno il giovane Felix, e si getta nella vita, aspirando a entrare nel mondo delle antiche famiglie, a convertire l'antiquariato in viva tradizione. Invece cade fra i suoi pari, falsi nobili truffatori e guitti dei circhi, un *bric à brac* umano, « capace di quella grossa inquietudine che si chiama intrattenimento », dove « le donne hanno un sentore più fiero e gli uomini più debole di quello delle loro belve ». Ad un ricevimento berlinese dove stanno in grottesca parata i più illustri di costoro Felix incontra il medico Matthew O' Connor, che inonda di discorsi incocrenti fatti di divagazioni degne d'un *Bombast* elisabettiano quanti gli stanno attorno. Felix lo incontra di nuovo a Parigi, e viene trascinato da lui alla visita d'una paziente. Entrano in una camera d'albergo dove giace una americana che esala, abbandonata su d'un letto fra piante esotiche e fiori recisi, un odore di funghi, « the perfume that her body exhaled was of the quality of that earth-flesh, fungi, which smells of captured dampness and yet is so dry, overcast with the odour of oil of amber » (p. 34 di *Nightwood*, ediz. New Directions). « Her flesh was the texture of plant life... meat of child and desperados » (pp. 34-35). Il dottor Matthew rianima la dormiente, le cui fattezze hanno legato irrevocabilmente a sé Felix, che ha deciso di dover perpetuare la sua stirpe dopo aver visto quell'immagine di umanità vegetale.

Il dottore ne coglie i pensieri e mentre escono dall'albergo si prodiga in una delle sue tirate: « Il fato e l'intrico hanno ricominciato, lo scarabeo stercorario torna a spingere in alto il suo carico — oh, l'aspra ascesa! Ebbene, che cos'è la nobiltà?... Lo so — i pochi che hanno mentito così bene e a lungo da diventare immortali. Così lei sente di dover avere un figlio. Un re è l'attore del contadino, che

diventa così scandaloso che bisogna inchinarsi al suo cospetto; scandaloso nel senso augusto, beninteso! E perché bisogna inchinarsi a lui? Perché è stato distinto come l'unico cane che non ha bisogno di rispettare le regole della casa».

Felix sposa Robin Vote, l'americana dall'aria sonnambolica e se la porta a Vienna. Robin si prepara al parto con l'unica sua risorsa: una catalessi durante la quale scompare per giorni di seguito, vagabondando per le campagne.

Dalla catalessi la sveglia il parto, durante il quale impreca sì da gettare nel panico Felix, che ella dopo poco abbandona con il suo piccolo Guido, l'erede del casato. Robin fuggiasca in America convive con Nora, una donna protesa verso gli altri al punto di dimenticare se stessa, che ha «la faccia di coloro che amano la gente — una faccia che diventava cattiva quando scopriva che amare senza senso critico significa essere traditi... coloro che amano tutto vengono disprezzati da tutto». Robin e Nora si incontrano in un circo equestre e si comprendono con un'occhiata — come due adolescenti, e da allora insieme viaggiano per l'Europa. Ma il loro legame è come deve essere fra le creature di Djuna Barnes, precario per eccesso di sensibilità. Ecco una notazione proustiana: «Talvolta in momenti di cordoglio insoffribile Robin faceva un gesto, usava un giro di frase a lei inconsueto, innocente del tradimento così perpetrato e grazie al quale Nora scopriva come ella fosse venuta da un mondo al quale sarebbe tornata».

Finché un giorno Robin s'imbatte in Jenny e si mette a vivere con lei. Jenny ama senza limiti, ecco come viene tratteggiata: «la sua attenzione era ristretta alla percezione dei passi falsi... quando s'innamorava era con la furia perfetta della disonestà accumulata; diventava di colpo una dispensatrice di emozioni di seconda mano, quindi incalcolabili».

Il nuovo legame s'è intrecciato con la solita fulmineità. Jenny e Robin si trovano ad un ricevimento a Parigi con il dottor Matthew e all'uscita avviene in una carrozza la scena straordinaria: Robin s'intrattiene con una fanciullina inglese, Jenny spinta da gelosia la graffia a sangue e Robin fugge con lei in America. Allora Nora corre dal dottore a chiedere consiglio. Una scena capitale del romanzo:

Nora non sa se non ripetere la sua ossessione amorosa ed il dottore divaga senza freni. La camera del dottore è popolata da un sordido affastellio di strumenti e vestiti femminili. Egli sta disteso nel letto con una parrucca in testa, tutto truccato e Nora pensa: « Dio mio, i bambini sanno cose che non riescono a dire; amano Cappuccetto Rosso e il lupo nel letto ». Il dottore spiega a Nora la teoria della notte. Gli americani si lavano troppo, vogliono tagliarsi fuori della notte, dove le facce non si discernono l'una dall'altra, « coloro che convertono il giorno in notte, i giovani, i drogati, i viziosi, gli ubriachi, ed il più miserabile, l'innamorato che guata durante l'intera notte, con paura e angoscia. Costoro non riescono più a vivere la vita del giorno ».

Tale la sapienza del dottore, riconciliarsi con la notte, poiché l'albero della vita è l'albero della notte. È una tirata dove tutto il virtuosismo di Djuna ha campo di giocare, e l'eco di Eliot si coglie a ogni passo. Eliot tentò la narrativa, in una rivista minore (*The Little Review*), durante quegli anni, ma è nella prosa di Djuna che si coglie l'eco degli orrori e delle definizioni precise della poesia eliotiana, più che nel tentativo di trasposizione di Eliot stesso. Ecco un esempio: « some enter the night as a spoon breaks easy water, others go ahead foremost against a new connivance; their horns make a dry crying, like the wings of a locust, late come to their shedding ».

È una sregolatezza sistematica dei sensi che predica il dottore dal suo orrido letto? No, una disperata ricerca di salvezza dalla prigione in cui si dibatte chi abbia ereditato lo spirito puritano. La nozione dell'umida notte cosmica era uno dei temi degli americani di Parigi attorno al 1920, e il direttore della rivista *Transition*, Eugene Jolas, aveva scritto *The Language of Night* in quegli anni¹. Il particolare surrealismo degli americani di Parigi, che denunciava nella

¹ La notte oscura di San Giovanni della Croce non è la vera fonte (anche se tale creduta) dell'idea della notte in questa atmosfera letteraria. Piuttosto il wagnerismo e la sua disintegrazione pura, diversa dal místico o contemplativo abbandono. La fonte è il secondo atto del *Tristano*: BEIDE: *Bricht mein Blick sich / wonn' erblindet, / erleicht die Welt / mit ihren Blenden.* ISOLDE: *Die uns der Tag / trügend erhellt,* TRISTAN: *Zu täuschenden Wahn / entgegengestellt,* ISOLDE: *Selbst dann / bin ich die Welt: / Wonne-hehrstes Wehen / Liebe-heiligstes Leben / Nie - wieder - erwachens wahnlos / hold bewusster Wunsch.*

sua serietà l'origine puritana, ricerca che non conosceva la sfumatura del divertimento, si rifaceva, nelle parole dello Jolas « alla nozione romantica della notte cosmica di Novalis, il dissolvimento della coscienza nel mondo oggettivo mediante un'estasi affine all'idea dell'unione mistica ». Queste goffe giustificazioni non impacciano la prosa torrenziale, joyciana che Djuna mette sulle labbra del dottore il quale invita al salto che Proust non osò, perduto nella contemplazione di Albertine addormentata, il salto nella lotta « abitata da gente senza nome con cui possa essere negata, gente che l'assenza d'una identità personale rende noi stessi... il sonno esige da noi un'immunità colpevole ».

Nella notte s'apre l'occhio che si teme, l'occhio che viene chiamato nuca, e si comprende come per pensare alla ghianda bisogna diventare l'albero. « The face is what anglers catch in the daylight, but the sea is the night! » esclama melvillianamente il dottore.

A tal segno si è alienati dalla natura che ormai riprendere contatto con essa significa calarsi nella notte senza confini, nell'orrore della disperazione. A tal segno si è alienati l'uno dall'altro che il dialogo fra il dottore e Nora è un disperato urlare di due voci discordanti, e ciò che taluno si illuse potesse essere ancora l'antica rassegnazione alla sorte (*l'amor fati* nietzschiano), appare convulsa paralisi, tanto che il dottore esclama: « alla fine tutti voi sarete intrecciati, e a pensarci io entro in una schiuma di disperazione; sarete come le povere bestie a cui si annodano le antenne e vengono trovate morte così, le teste ingrassate da una conoscenza reciproca che non avevano desiderato, dovendosi contemplare fino alla morte l'una l'altra, a testa china e occhio contro occhio: ecco, così sarete, tu, Jenny e Robin ».

Il romanzo ora torna nella chiave ironica che sigilla la figura del barone Volkbein, il quale s'intrattiene su Robin con il dottore, mentre trascina per le strade di Parigi il figlioletto ebete che egli pensa indirizzato alla santità. Anche a lui il dottore somministra la sua saggezza rovesciata, che cosa pensa che sia l'amore del passato se non amore della corruzione? Guai all'americano che vuole l'esiziale pulizia, il destino è sporco, polveroso, e Robin affascina perché non ha paura della sporcizia, della polvere, del passato. Soltanto

gli avvenimenti orridi e il delitto fanno sentire il passato. Non diceva forse Freud che la tradizione è viva in quanto non si conosce e arriva con un soprassalto, scandalizza emergendo dal tempo remoto? Il dottore invita ad accogliere quel trauma. Così catechizza il falso barone: «La calamità è ciò che tutti cerchiamo. Lei l'ha trovata. Ce l'ha in suo figlio. Un uomo è intero soltanto quando prende in considerazione anche la sua ombra, e che cos'è la sua ombra se non il suo alto strumento? Guido è l'ombra della sua ansia, e Guido è l'ombra di Dio».

Una terza grandiosa lezione sulla notte viene poi impartita dal dottore, stavolta di nuovo a Nora che è andata in traccia dei vagabondaggi di Jenny per i bassifondi d'Europa. Altre massime s'incastonano nella pagina: «tutto ciò che non possiamo sopportare nel mondo, un giorno lo ravvisiamo in una persona, e l'amiamo tutto insieme all'improvviso. Dinanzi a questa tragedia il dottor Matthew consiglia a Nora di considerare Robin la sua bambola, alla quale infondere vita come le bambine appunto alle loro bambole, atto non dissimile da quello del poeta che dà vita ricordandola ad una donna.

Ma da quel convegno che gli ha cavato i precetti segreti e scoraggianti della sua saggezza il dottore riceve una scossa morale troppo rude, che lo spinge in un'osteria dove grida la sua filosofia ad un gruppo di avventori con una rabbia ormai disperata. Questo vaniloquio è un'implorazione, che si possa infine comunicare e vincere la solitudine che fa accumulare immagine su immagine, che costringe a esibirsi in giochi folli e accorati, che spinge all'istrionismo barocco per richiamare l'altrui attenzione, sempre più scemante.

L'ultimo capitolo ci fa rivedere per un istante Robin. Davanti ad un altare sta giocando con un cane; ella abbaia, striscia in terra, facendo balzare spaventata la bestia, finché infine questa capisce la risata oscena e commovente di Robin e le si accuccia accanto. La comunione con la bestia è l'ultimo tocco del libro.

Era fatale che questa realtà vista in proporzioni gigantesche dovesse sembrare uno studio per la provocazione di revulsioni, un gioco nefando. Fu ventura che Eliot si assumesse il compito di dire le parole giuste d'avvertimento, scrivendo nella prefazione: «Nelle vite normali l'orrore è nascosto, e quel che più è miserando, nascosto

agli occhi di chi lo subisce ancor più che a quello di chi l'osserva. Il malato non conosce il suo male; vuole in parte saperlo ed in parte vuole celarlo ai propri occhi». L'intreccio dei destini di persone sradicate è l'orrendo disegno nel tappeto che Djuna invita a contemplare, e con una profusione di colori e di acutezze che dà splendore alla miseria.

Il mito che campeggia nel libro è quello della bella schizofrenica, vagabonda e in certo senso custode della spontaneità, imprevedibile, per altro senso atona, vegetale (questo l'aggettivo prediletto da Proust nel descrivere Albertine).

È un mito femminile che nasce da una progenitrice romantica, la donna angelica, estenuata. Già in Poe si spiano le prime tracce del disordine schizofrenico sul volto infantile delle sue donne-angeli. Chiusa nel suo mondo privato sta la bella schizofrenica, imprevedibile e preda di tutti. Ancora un passo ed è diventata una bambola di cera. Verso di lei si è costretti a comportarsi come con una bambola, poiché un impegno umano da lei non ci si può aspettare, né responsabilità né coerenza potranno mai albergare in lei, come nemmeno la passione che si nutre di miti tradizionali. È ribelle al suo corpo e vittima del suo corpo, la donna degli sradicati per eccellenza. Il languore romantico così trapassa in mutismo, stupore, impulsività e vagabondaggio senza meta. S'è detto, ella confina con la bambola. Questo giocattolo mostruoso appena sorto dal suo ufficio nell'infanzia, invadeva le orride case dei piccoli borghesi e delle prostitute e la parola entrava nel repertorio delle svenevolezze dell'alcova piccolo borghese. Il saggio di Rilke sulle bambole è del '21, e spiega molte cose del mito della bambola che domina in *Nightwood*, propaggine estrema della bella schizofrenica. Quel saggio sta all'uso ripugnante delle bambole-ornamento del costume piccolo borghese come un trattato di teologia cattolica al culto ingenuo delle statue taumaturgiche.

Il borghese ha sempre adorato una sua particolare immagine dell'infanzia, non come germe dell'uomo adulto, ma come stato esente dalla responsabilità, meschinamente, melensamente innocente, oggetto di sdilinquimenti ipocriti e obbligatori. La bambola del piccolo borghese è un emblema di maggior disperazione. Dice Rilke: « essa giace innanzi a noi, come il raccapricciante corpo estraneo, in cui

abbiamo gettato il nostro più genuino calore; come il simulacro d'annegato dipinto in superficie che si lasciava alzare e portare dalle inondazioni della nostra tenerezza, finché noi si finiva di nuovo aridi e lo si dimenticava in qualche sterpaio. Io so, io so, dovevamo avere, noi, cose simili che accettassero tutto. Il più semplice commercio d'amore oltrepassava già il nostro intendimento; con una persona, che era bene qualche cosa, era per noi impossibile vivere e trattare, al più potevamo noi inculcarci in lei e in essa andare perduti... ci lasciamo andare a porre la nostra prima inclinazione là dov'essa non ha speranza. Così che dappertutto nel gusto di quella sconsideratissima tenerezza si spargeva l'amarezza della sua inutilità. Chissà se più tardi là fuori nella vita, da simili ricordi non cada nel sospetto di non poter essere amato? Se in questo non continui ad agire funestamente la sua bambola». Essere senza sesso preciso, orrido vaso di tenerezze spurie, di finta dedizione, simbolo di un'incapacità e rinuncia a comunicare, vezzo funebre, rassicurante e dannante.

I personaggi di Djuna si sentono portati sull'onda della loro passione per la bella schizofrenica immersi nel *bric à brac* rosso-oro dei loro *intérieur* borghesi e rimuginano il desiderio di tenere in cattività e l'impossibilità di tener prigionie l'oggetto della loro ossessione, e ne diventano prigionieri alla fine affondando nella sua notte dove non si riconoscono volti e ci si converte in piante carnivore. Il loro teologo, il dottor Matthew, sta incerto fra l'esaltazione della notte primordiale e l'adorazione perversa della bambola. Intanto nella vita reale tutto ciò intendevano i miseri piccoli borghesi deponendo le loro ributtanti bambole (o altrettali oggetti di vaneggiamenti e spicce adorazioni) sui divani o sui letti. In realtà dicendo: abbiamo intonato il lamento e non ci è stato risposto; abbiamo tentato di parlare e le nostre parole hanno suonato falso. La comunicazione è morta, viviamo di succedanei.

Trascorrono molti anni dall'uscita di *Nightwood* e non giunge alcuna opera di Djuna a darci notizia del suo periplo nella notte che si stende dietro l'ingannevole giorno del mondo quotidiano. Infine è uscito il dramma in verso, *Antiphon*, un'opera di difficoltà inaudita (Faber & Faber, 1958). Le bizzarrie del migliore Christopher

Fry, le acutezze di un Lawrence Durrell paiono al confronto piane e facili. Ogni verso esige lo studio di un filologo, costanti sono i giochi che convertono un'espressione di gergo americano in una locuzione elisabettiana, dipanare la complicazione esige uno studio non minore di quello esatto da Joyce. Ma a differenza di Joyce mai il furore verbale è puro, sempre esso sta al servizio del senso e della ragione. Una tragedia di tipo greco in un linguaggio elisabettiano, quasi irrapresentabile se non ad un pubblico che a somiglianza di quello dei Noh giapponesi fosse disposto ad accettare una lenta iniziazione. Ma questa iniziazione sarebbe fruttuosa, e vale la pena di accennarne le tappe.

Anzitutto si deve dare la ragione del titolo, *Antifona*. Dal mondo di mostri di *Nightwood* echeggia il motivo della solitudine e si esprime così in un distico di *Antiphon*:

He who, for fear, denies the called response
Denies the singing and damns the congregation

Il rinvio è evidente, a San Matteo, II, 16: «Ora chi assomiglierò questa generazione? Ella è simile ai fanciulli, che seggono nelle piazze e gridano a' lor compagni. Noi vi abbiamo sonato e voi non avete ballato; vi abbiamo cantato il lamento e voi non avete fatto cordoglio».

Invano si chiede l'antifona, invano se ne è richiesti, paralizzati come si è tutti dalla paura, in un mondo dove non c'è più un antifonario che valga a educare alle giuste risposte. Un mondo rovesciato, e se si vuole dare in esso il senso di compattezza, di rigore della tragedia greca converrà rovesciarne i termini, come Djuna Barnes ha fatto. Ecco la trama.

Siamo a Burley Hall, un tempo seminario, poi dimora, della famiglia Burley, nel 1940. L'Europa crolla e anche l'antica casa dei Burley è in sfacelo. Vi fa ritorno, dopo decenni passati viaggiando per l'Europa, Augusta Burley e a uno a uno la raggiungono i suoi figli, uno di loro travestito da cocchiere e riescono a renderle così disgustosa la permanenza da spingerla a uccidere sua figlia Miranda e se stessa durante un furibondo alterco. Augusta-Clitennestra è casta, Elettra-Miranda ha avuto quaranta amanti: così viene rovesciata

l'Orestiade. Il padre di Miranda, un mormone, possedette la figlia ancora fanciulla.

Siamo al primo atto. Nel salone crollante di Burley Hall. Entra Miranda con il fratello travestito da cocchiere:

Miranda. Here's a rip in nature; here's gross quiet,
Here's cloistered waste;
Here's rudeness once was home

Jack. There's no circulation in the theme...
The very fad of being's stopped...

.....
What prank of caution brought you back again?

Miranda. The world is cracked — but in the breach
My fathers mew.

Jack. Now that's a nip in zero that undoes me!
Who springs a trap, and it be not molested?

Miranda. When called his other name, whom heels the dog?
To what depths does one arise on hearing « Love »?
This dated stumble, this running jig of days,
This dust that carries man and commons him —
This lichen bridled face of time

Dal loro dialogo esaltato si apprende che questa è stata la casa della madre Augusta, che sposò il barbaro di Salem, Titus Higby Hobb.

Dice Miranda:

Of that luckless sprawl, three sons she leaned to fairly:
On me she cast the privy look of dogs
who turn to quiz the thing they've dropped

All'accusa di Miranda alla madre fa eco il disprezzo di Jack per il padre, al quale Miranda replica che egli parla troppo, includendo troppo e troppo tralasciando.

Jack vaneggia grandiosamente, come il dottor Matthew di *Nightwood*, deprecando l'idea di tornare nella casa crollante, lamentando che i barbari stanno usurpando l'antica Europa, finché giungono gli altri due fratelli, Dudley ed Elisha. Anche alla loro presenza continua a parlare incessantemente, pur sapendo che il soliloquio è fuori moda, essendo una sorta di discorso con i propri superiori.

Non si svela a Elisha e Dudley come il loro fratello, ma si lascia scambiare per un maggiordomo. Elisha e Dudley rimasti soli si ripromettono di approfittare della situazione eccezionale. Così dice Dudley:

We'll never have so good a chance again;
 Never, never such a barren spot,
 Nor never again such anonymity as war.
 All old people die of death, remember?
 We're strangers; they people that estrangement —
 Good, here's innocence, let's taste it.
 Landscapes alter everything. The sea
 Will wash us. Monday we were men, but Tuesday?
 Undaunted! Swing in my stability.
 The ground they stand on, let's uncover it,
 Let us pull their shadows from under them

Nel momento di anonimato, di notte oscura che è la guerra sarà lecito il gioco degli smascheramenti, a questo si apprestano i due fratelli.

Al secondo atto compare Augusta, la madre. Una sarabanda di rievocazioni della vita passata sconvolge la casa; ad un certo punto i quattro si uniscono in un balletto sadico. Sono delle maschere senza personalità, e soltanto colui che si maschera e compare in incognito, Jeremy-Jack, riesce ad avere moti umani proprio perché travestito, perché recita una parte. Dietro gli altri il vuoto, il ricordo di infamie che non si sa se giudicar tali poiché

Then began the trick of tricks,
 The balking embryo. That mischief's parcel,
 That legless flight, that gizzard-brain,
 That sitting hummock crouching on the head

Rolling in a palm-full of the belly's Thames

Praying without hands...
 And time began

Tanto che unico spiraglio umano sono le bambole che Jeremy-Jack intaglia.

Al terzo atto è calata la notte, gli uomini dormono, madre e figlia si ritrovano insieme. Augusta s'accosta a Miranda:

When you were young and out of company
I made you sitting donkeys, one like that
But only smaller. I made you ducks and drakes
Of butter — coloured flannel and stocking legs.
My amends — for every kind of thing.
Non the animals are put in the box,
Let us be young again and tell us of our lives.
Recount to me, Miranda, who have been too slain
In public, how it is. What news of me?

Ma la figlia le rimprovera di averla generata, e poi lasciata alla mercè del padre, finché Augusta esclama: «Pensare che ho una figlia per inquisitore!». Miranda ha da raccontare la sua vita, i suoi molti amanti, la sua esperienza dello spreco di vergogna in un sacrificio di tempo, della voluttà in atto, del piacere che chiama il delitto, ma questo non vuole udire la madre, la quale desidera tornare innocente bambina accanto alla figlia, essendo una creatura inetta ad abbandono dinanzi all'orrida notte, e grida:

Fie! I say, upon the whole of love's debris;
That horrid holocaust that is the price
Of passion's seizure.

Mentre Miranda, pur essendosi arresa alla notte non ha ottenuto alcuna trasfigurazione o trasformazione, poiché la notte ormai non è somministrata attraverso rituali, ma coglie come una maledizione muta; che ne è di Miranda?

Thugged to death, not killed upon the altar;
Carrion cast, not offering

Risuona il corno che annuncia la partenza di Dudley ed Elisha, che hanno scherzato e vilipeso ed ora se ne partono, non avendo altro da fare nella casa. Le due donne rimaste sole lottano l'una contro l'altra, Augusta uccide la figlia.

Nella lotta anche Augusta muore. Resta Jeremy-Jack a trarre le conclusioni:

This is the hour of the uncreate;
The season of the sorrowless lamenting;

.

So I, who thought to medicine contumely
With a doll's hutch — that catches villains! —
Find I've breathed up my disaster and myself.
Say I was a man, of hornc so utterly bereft
I dug me one, and pushed my terror in.

Djuna Barnes sa che la tragedia, la figlia della notte, è inevitabile, ma sa anche che nessun rito insegna ormai a portarla.

Augusta che crede di poter scampare e Miranda che crede di poter affrontare e accettare sono entrambe sconfitte. Il gioco dei fratelli, il loro adattamento alla leggerezza crudele li spoglia di loro stessi. Soltanto Jack-Jeremy, l'uomo in incognito, che recita una parte e costruisce bambole sopravvive per testimoniare della tragedia senza tragicità.

È stato detto che mai l'alienazione dello spettatore dal dramma fu portata al punto cui l'ha spinta Djuna Barnes; lo stesso Brecht appare un drammaturgo nel senso tradizionale, che non ebbe il coraggio di portare fino in fondo la sua idea del teatro epico freddo alienante, che costringe a pensare e distaccarsi dai personaggi. Come molta parte della musica moderna è piuttosto da leggere che da ascoltare, così questo dramma difficilmente verrà mai rappresentato o avrà fortuna teatrale. Tutt'al più potrà essere trasformato in balletto e la musicalità elisabettiana del verso verrà forse gustata non per la disperazione che sta dietro ma per lo spettacolo della furia che avvampa le frasi. Bambole o marionette o danzatori senza fisionomia appariranno i personaggi, e tale sarà la fine dei mostri. E ancora una volta l'avvertimento sulla terribilità dell'esistenza non soccorsa da riti e pienamente sradicata, sarà ignorato dalle vittime.

ÉLÉMIRE ZOLLA