

Bradamante. Een voorbeeldige echtgenote.

Hoe toneelstukken uit de Renaissance en Barok reflecteren op het ideale gedrag van
de vrouw.

Indra Provaas

Studentnummer: 3454983

MA Renaissance Studies

14 augustus 2010

Eerste lezer: Inge Werner

Tweede lezer: Jeroen Salman

Inhoudsopgave

Inleiding

..... Pagina 3

Interpretaties van Bradamante in de epiek in de Renaissance

..... Pagina 7

Bradamante op het toneel in de Renaissance

La Liberazione di Ruggiero dall'Isola d'Alcina - F. Saracinelli & F. Caccini (1625)

..... Pagina 14

L'Isola d'Alcina - F. Testi & S. d'India (1626)

..... Pagina 20

Bradamante op het toneel in de Barok

Alcina - G.F. Händel (1735)

..... Pagina 32

Conclusie

..... Pagina 41

Bibliografie

..... Pagina 43

Inleiding

Vrijwel onmiddellijk na de eerste uitgave in 1516 wordt het ridderepos *Orlando Furioso* een enorme hit. Nog tijdens het leven van de auteur, de Ferrarese ambtenaar Ludovico Ariosto, wordt het maar liefst twee keer herzien en herdrukt; in 1521 en 1532. Ariosto schrijft bovendien ook enkele losse episodes die niet in de definitieve versie van *Orlando Furioso* worden opgenomen, de zogenaamde *Cinque Canti*.¹ *Orlando Furioso* is dan ook eigenlijk een epos dat nooit daadwerkelijk af is gekomen: de tekst nodigt constant uit tot bewerking en aanpassing. De voornaamste reden hiervoor ligt bij de personages en bijbehorende plots van het epos. *Orlando Furioso* heeft twee hoofdpersonages: de christelijke ridder Orlando -een paladijn van Carlo Magno- en Ruggiero, de zogenaamde voorvader van de familie d'Este.² Daarnaast zijn er echter nog talrijke andere ridders die de grenzen van het ridderschap opzoeken en verkennen. Op dit laatste punt heeft Ariosto de tekst enkel uitgebreid.³ De thema's uit de ridderepiek zijn mateloos populair in de Renaissance. Men kan er geen genoeg van krijgen⁴ en Ariosto geeft het publiek waar het om vraagt. Het gevolg is een complexe tekst, die echter ook voldoende ruimte laat voor eigen interpretatie. De tekst is immers tot op een bepaalde hoogte onvolledig. Dit verklaart ook de geliefdheid van thema's uit *Orlando Furioso* bij theaterschrijvers in de zeventiende en achttiende eeuw. De tekst biedt ruimvoldende inspiratie en genoeg drama om een toneelstuk op te baseren. De theaterbewerkingen van *Orlando Furioso* zijn dan ook talrijk en divers. Daarbij zijn vooral de geschiedenissen van Orlando en Ruggiero populair, en in het geval van die laatste, vooral de episode die zich afspeelt op het eiland van de heks Alcina.

De jonge Ruggiero is een afstammeling van de Trojaanse prinsen en is verliefd op de mooie christelijke krijger Bradamante, die hij overigens maar één keer heeft gezien. Hij is zonder het te weten voorbestemd zich te bekeren tot het christendom, te trouwen met zijn geliefde, en bij haar een zoon te verwekken die vervolgens de familie d'Este zal stichten. Helaas zal dit huwelijk ook de akelige, vroegtijdige dood van Ruggiero tot gevolg hebben. De mentor van Ruggiero, de magiër Atlante, is wel op de hoogte van de voorspelling. In een poging het leven van zijn pupil te redden, sluit hij Ruggiero op in zijn behekst kasteel. Het lukt Bradamante wonderwel Ruggiero

¹ Dorigatti (2006): XXI; Ascoli (1987): 24.

² Zatti (1990): 20.

³ Ascoli (2003): 98.

⁴ Burke (1998): 44.

te bevrijden, maar dan besluit Ruggiero een gevleugeld paard te bestijgen dat hem wegvoert naar het magische eiland van de tovenares Alcina. De avonturen van Ruggiero op het eiland van Alcina vormen zoals gezegd één van de grootste inspiratiebronnen voor theaterbewerkingen van de *Orlando Furioso*. Daarbij is een belangwekkende trend te herkennen. Hoewel Bradamante in de oorspronkelijke tekst niet aanwezig is op het eiland, wordt haar invloed in de toneelbewerkingen steeds groter, totdat ze in de achttiende eeuw zelf op het eiland verschijnt. Er vindt dus een transformatie plaats in de karakteristieken van het personage zelf, de ultieme vorm van vrije interpretatie. Dit roept een aantal vragen op, waarbij de meest voor de hand liggende, 'hoe veranderen de eigenschappen van Bradamante en waarom verschijnt zij op het eiland?', zijn. Het doel van dit werkstuk is dan ook de ontwikkeling van het personage Bradamante in een drietal theaterbewerkingen van de Alcina episode in de Renaissance en Barok te onderzoeken.

Daarbij is het van groot belang allereerst de interpretaties van het personage uit de oorspronkelijke tekst in overweging te nemen. Deze interpretaties vormen namelijk het broodnodige kader om de theaterteksten te kunnen analyseren. *Orlando Furioso* is de Renaissance interpretatie van een ridderroman. De oorspronkelijke ridderroman dient tot voorbeeld van gedragsregels voor edelen.⁵ Dit gegeven doet vermoeden dat de ontwikkeling van het personage Bradamante samenhangt met de sociale ontwikkelingen in de Renaissance en Barok. Immers, als Bradamante als voorbeeld van een set gedragsregels dient, en haar karakter verandert, betekent dit dat het ideale gedrag dat zij vertegenwoordigt ook verandert. De onderzoeksvraag die aan de basis van deze thesis staat is dan ook:

Hoe reflecteert de ontwikkeling van het personage Bradamante in theaterbewerkingen van de Alcina episode in de Renaissance en Barok op het beoogde ideale gedrag van vrouwen in die tijd?

Het bronnenmateriaal in dit onderzoek zijn de muziekdrama's dan wel opera's *La Liberazione di Ruggiero dall'Isola d'Alcina* van Ferdinando Saracinelli (1625), *L'Isola d'Alcina* van Fulvio Testi (1626), en *Alcina* van Georg Friedrich Händel (1735). Al het primaire bronnenmateriaal is geschreven en uitgevoerd in het Italiaans. Ik heb gekozen voor bronnenmateriaal dat redelijk gespreid is over de tijdsperiode, om zo de kans op het waarnemen van een ontwikkeling te vergroten. Verder heb ik specifiek gekozen voor deze bronnen om een aantal redenen.

De tekst van Saracinelli is van grote invloed geweest op latere

⁵ Burke (1998); 19.

theaterbewerkingen van de Alcina-episode. Zo zou *L'Isola d'Alcina* van Testi deels op *La Liberazione di Ruggiero dall'Isola d'Alcina* zijn gebaseerd.⁶ Het stuk wordt oorspronkelijk opgevoerd bij een officiële gelegenheid, en wordt vervolgens over Italië verspreid en zelfs opgevoerd in Polen.⁷ Het stuk heeft dus zonder meer grote invloed gehad op andere toneelbewerkingen, en kan worden beschouwd als een soort oerversie van theaterbewerkingen van de Alcina episode. Dat betekent dat het stuk representatief is voor het totale aanbod aan toneelstukken naar de Alcina episode, wat het zeer geschikt maakt voor een analyse in het kader van mijn onderzoek. Het stuk is verder representatief voor ontwikkelingen die op dat moment gaande zijn op het gebied van muziektheater. Het muziektheater in de vroege zeventiende eeuw vraagt om spektakel, met veel dans in de stukken zelf, en gedetailleerde, fraaie decorstukken.⁸ Deze ingrediënten zijn volop aanwezig in dit muziekdrama.⁹

L'Isola d'Alcina van Testi wordt zoals gezegd deels gebaseerd op de tekst van Saracinelli. Met zijn werk staat Testi echter in een andere traditie dan Saracinelli: namelijk in de traditie van de populaire tragedie.¹⁰ Deze vorm van theater focust op dramatische gebeurtenissen, hoewel het toneelspel zelf doorgaans een lyrisch karakter heeft. Daarnaast draagt het stuk vaak een sterke moraal uit.¹¹ *L'Isola d'Alcina* is dus in essentie een hele andere tekst dan *La Liberazione di Ruggiero dall'Isola d'Alcina*, maar de toneelstukken behandelen wel hetzelfde onderwerp en dezelfde personages. Tussen de twee teksten bestaat op die manier een dynamiek die cruciaal zou kunnen zijn voor het beeld van de ontwikkeling van het personage Bradamante.

De opera van Händel, ten slotte, is een goede vertegenwoordiger van een nieuwe muziektraditie (de opera) die zich vanaf dat moment ook over de rest van Europa verspreidt.¹² Het is eveneens een voorbeeld van een nieuwe trend in het opvoeren van het personage Bradamante. In het begin van de achttiende eeuw wordt zij immers voor het eerst daadwerkelijk naar het eiland van Alcina verplaatst.

Het theoretisch kader voor deze thesis wordt gevormd door de ideeën van

⁶ Döring (1973): 58.

⁷ Döring (1973): 39.

⁸ Freund (2006a): 115.

⁹ Döring (1973): 49-50.

¹⁰ Döring (1973): 53.

¹¹ Freund (2006a): 121.

¹² Freund (2006b): 257.

Jacques Lacan over identiteitsvorming. Lacan was van mening dat het menselijk subject wordt gecreëerd op voorspraak van anderen. Op het moment dat een persoon over een ander spreekt, vormt deze de identiteit van die ander. De vorming van iemands identiteit is dus afhankelijk van zijn of haar relatie met anderen. Het subject is ondergeschikt aan deze orde en kan enkel 'heel' worden gemaakt door de spreker. Het subject is te allen tijde in hiërarchie ondergeschikt aan de spreker.¹³ De *Orlando Furioso*, en de bovengenoemde toneelteksten, handelen over sociaal gedrag en de relaties tussen personen, maar eveneens over identiteit. Het gebruiken van de theorie van Lacan is dan een logische stap omdat de theorie deze thema's combineert. In de muziekdrama's van Saracinelli en Testi is Bradamante geheel ondergeschikt aan de manier waarop de personages op het toneel over haar spreken. Ze is immers zelf niet in staat om het woord te doen. In de opera van Händel, echter, krijgt ze de kans wel. De theorie van Lacan is hier dus een uitstekende manier om de ontwikkeling van het personage in te kleuren.

Ik verwacht dat uit de toneelstukken van Saracinelli en Testi zal blijken dat de identiteit van Bradamante wordt gevormd door de op het toneel aanwezige personages, en dat zal blijken dat Bradamante in sociaal opzicht aan hen ondergeschikt is. Dit zal anders zijn in de tekst van Händel. In deze tekst wordt Bradamante wel opgevoerd en is zij dus in staat over anderen te spreken zoals zij ook over haar. Ik vermoed dat zal blijken dat Bradamante in de opera van Händel in positie gelijk staat aan de andere personages. Voor de conclusie op de onderzoeksvraag zou dat betekenen dat gedragsregels voor vrouwen in de Barok veranderd zijn ten opzichte van de Renaissance. De analyse zal moeten aantonen of ik gelijk krijg.

Interpretaties van Bradamante in de epiek in de Renaissance

¹³ Mitchell & Rose (1983): 5, 31.

Orlando Furioso - L. Ariosto (1516)

Bradamante heeft in de *Orlando Furioso* een opvallende rol. Ten eerste is ze een vrouwelijke ridder. Dit is bijzonder omdat de ridder in de traditionele ridderepiek doorgaans een man is. Volgens de interpretaties van verschillende literatuurwetenschappers wordt Bradamante in de loop van de vertelling echter steeds meer gedefinieerd als de geliefde van zo'n traditionele ridder, namelijk Ruggiero. Zij krijgt eigenschappen toegedicht die haar identificeren met de geliefde uit de middeleeuwse ridderepiek.¹⁴ Vrouwelijke krijgster, of meegaande geliefde, wie is Bradamante eigenlijk in *Orlando Furioso*, en specifieker, in de Alcina episode?

Bradamante is een nichtje van koning Carlo Magno. Het is dan ook niet verrassend dat ze een eed van trouw aan hem heeft afgelegd, en namens de koning het slagveld betreedt in de strijd tegen heidense invallers onder leiding van Carlo's aartsvijand Agramante. Daar wordt Bradamante verliefd op Ruggiero.¹⁵ Na afloop van de slag begint Bradamante aan een reis. Door een truc van een oude vijand van haar vader raakt ze verzeild in een grot, waar ze de tovenaress Melissa ontmoet. Melissa is in dienst van de tovenaars Merlijn. Deze heeft de toekomst voorspeld, en is zo tot het inzicht gekomen dat Bradamante en Ruggiero voor elkaar bestemd zijn. Atlante kan eventueel roet in het eten gooien, en dus geeft Merlijn aan Melissa de opdracht Bradamante te helpen om Ruggiero voor zich te winnen.¹⁶ Nadat Melissa Bradamante de toekomst heeft voorgespiegeld, vertelt zij hoe Bradamante Ruggiero kan bevrijden uit het betoverde kasteel van Atlante. Bradamante twijfelt niet en vertrekt ogenblikkelijk. Ze weet Ruggiero te bereiken maar door een ongelukkige speling van het lot besluit Ruggiero een gevleugeld paard te bestijgen, en hij verdwijnt. Bradamante blijft gefrustreerd achter. Melissa heeft een idee waar Ruggiero kan zijn, maar Bradamante kan hem door een samenloop van omstandigheden niet langer volgen. Zij vraagt dus aan Melissa om Ruggiero terug naar Europa halen.¹⁷ Vanaf dat punt in de vertelling staat Bradamante tijdelijk buitenspel. Melissa reist als haar vertegenwoordiger af naar het eiland van de heks Alcina. Het belangrijkste doel van Melissa is Ruggiero te sturen in het maken van de juiste keuzes. Op het eiland is namelijk meer aan de hand dan op het eerste oog lijkt. Het is zowel de woonplaats van de heks Alcina als haar halfzuster Logistilla. De eerste vertegenwoordigt de slechtste menselijke eigenschappen (lust, irrationaliteit), de

¹⁴ o.a. Bateman, J.C. (2007); 4-5.

¹⁵ Ariosto, L. (1516): 50.

¹⁶ Ariosto, L. (1516): 74.

¹⁷ Ariosto, L. (1516): 122.

tweede is de belichaming van de rede.¹⁸ Bij aankomst op het eiland wordt Ruggiero aangesproken door een sprekende struik. Dit blijkt een neef van Bradamante te zijn, graaf Astolfo. Hij is door Alcina getransformeerd nadat ze hem zat is geworden als minnaar. Astolfo waarschuwt Ruggiero voor Alcina en vertelt hem dat zijn enige kans op redding ligt bij Logistilla. Ruggiero zal naar haar paleis moeten afreizen, maar dat zal geen gemakkelijke tocht worden.¹⁹ In principe wordt Ruggiero op het eiland dus voor de keuze tussen de weg van de rede (de reis naar Logistilla) en de weg van de chaos (de reis naar Alcina) gesteld.²⁰ Helaas voor Bradamante kiest Ruggiero na enkele kleine tegenslagen voor de makkelijke weg en wordt hij de nieuwe minnaar van Alcina. Daarop besluit Melissa de gedaante van Atlante aan te nemen. Ze weet Ruggiero over te halen Alcina te verlaten. Pas op een later tijdstip onthult ze haar ware identiteit en motieven. Alcina wordt via een magische ring ontmaskerd als een lelijk oud wijf, en Ruggiero vervolgt zijn weg naar Logistilla.²¹

Bradamante is in de Alcina episode eigenlijk alleen op de achtergrond aanwezig, hoewel haar invloed wel tot het eiland strekt in de persoon van Melissa. De geringe omvang van de rol van Bradamante hangt samen met de rol die Ruggiero in de episode heeft. De gehele episode draait namelijk om zijn volwassenwording. De reis van Ruggiero naar Logistilla zal hem volgens de interpretaties namelijk niet alleen in staat stellen het eiland van Alcina te verlaten, maar eveneens de nodige levenservaring opleveren, wat hem zal voorbereiden op een succesvol huwelijk.²² Dit is een belangrijk punt, dat vooral terug zal komen in de te behandelen theaterbewerking van de Alcina episode van Testi in deel twee. Hoewel Ruggiero dus de meeste aandacht krijgt in de Alcina episode in *Orlando Furioso*, kan er uit dit deel toch een profiel van Bradamante worden geschetst aan de hand van de interpretaties van haar personage door verschillende literatuurwetenschappers. Het is daarbij van belang ook de structuur van het epos zelf te bekijken. De structuur heeft namelijk invloed op deze interpretaties.

Orlando Furioso wordt beschouwd als een intertekstueel epos. Er zijn verwijzingen naar Griekse en Romeinse mythes, de *Aeneis* van Vergilius, volkslegendes, de middeleeuwse ridderepiek en de *Divina Commedia* van Dante Alighieri.²³ Ariosto heeft daarbij concepten uit de *Divina Commedia* overgenomen en

¹⁸ Ascoli, A.R. (1987): 265.

¹⁹ Ariosto, L. (1516): 122.

²⁰ Ascoli, A.R. (1987): 265.

²¹ Ariosto, L. (1516); 148.

²² Ascoli, A. R. (1987): 136.

²³ Ascoli, A. R. (1987): 29.

bewerkt. Het betreft karakters, motieven, taal en symboliek.²⁴ De *Divina Commedia* handelt zoals bekend over een pelgrimstocht van de hel (*Inferno*) via het vagevuur (*Purgatorio*) naar de hemel (*Paradiso*). In de Alcina episode in *Orlando Furioso* zwerft Ruggiero bij wijze van pelgrimstocht over het eiland van Alcina. Dat is de simpele uitleg. Ariosto levert, volgens Javitch zoals beschreven door McCarthy, in zijn epos een genuanceerd commentaar op de *imitatio* van Vergilius die Dante in zijn tekst toepast. Het doel van Ariosto is het idee dat de tekst van Dante een onfeilbare, definitieve, christelijke versie van de Aeneis is, aan de kaak te stellen. Door dit idee rond de tekst van Dante te bekritisieren, daagt Ariosto zijn lezerspubliek uit met andere ogen naar de *Divina Commedia* te kijken, maar ook naar zijn eigen epos. In de eerste instantie imiteert hij immers de tekst wel. De lezer wordt hierdoor in twijfel gebracht, trekt de conclusie dat niet alles is wat het lijkt in de Alcina episode, en wordt op deze wijze betrokken in de educatie van Ruggiero. Dit leerproces draait om het kunnen maken van een onderscheid tussen schijn en werkelijkheid. Ruggiero dient in te zien dat Alcina hem voorliegt. De lezer dient tot het besef te komen te maken te hebben met een imitatie.²⁵ Het thema schijn-werkelijkheid zal ook terugkeren in de toneelbewerking van de Alcina episode door Händel.

Tegelijkertijd betreft Ariosto zijn lezers in een filosofisch debat over de liefde. MacCarthy beargumenteert dat de Alcina episode een sterke neoplatoonse invloed kent. De episode reflecteert daarmee op het neoplatoonse debat over de liefde, dat zich in de tijd van Ariosto afspeelt.²⁶ Pico della Mirandola heeft een belangrijke stem in dit debat. In zijn *Commento sopra una canzona d'amore* maakt hij een onderscheid tussen verschillende vormen van liefde. De eerste, en meest verheven vorm van liefde, is *amore celeste*. *Amore celeste* (McCarthy noemt dit "intellectuel love") heeft geen fysieke vorm. Het bestaat in wat het beste kan worden beschreven als de geest van de mens. De tweede vorm van liefde is *amore vulgare*. Deze vorm van liefde is onder te verdelen in twee subcategorieën: *amore humano e rationale* ("human love") en *amore bestiale* ("persuit of sensual pleasure"). *Amore humano* bestaat in de ziel van de mens, en het zet aan tot creatie; oftewel voortplanting. *Amore bestiale* is puur en alleen seksueel verlangen.²⁷ MacCarthy verbindt deze drie verschillende soorten liefde met de drie belangrijkste vrouwfiguren op het eiland van Alcina. Alcina is de vertegenwoordigster van lust, Melissa wordt geassocieerd met

²⁴ MacCarthy, I. (2004): 227.

²⁵ MacCarthy, I (2004): 330-331.

²⁶ MacCarthy, I. (2004): 332.

²⁷ MacCarthy, I. (2004): 334-335.

menselijke of aardse liefde, en Logistilla staat voor intellectuele liefde.²⁸ Voor Bradamante is in dit model niet direct een plek weggelegd. Haar rol binnen de Alcina episode is eigenlijk te bescheiden om te worden benoemd volgens het schema. De karakteristieken van haar personage zoals die eerder in *Orlando Furioso* zijn beschreven, maken het mogelijk haar in te delen onder de categorie *amore humano*. Bradamante is immers voorbestemd te trouwen met Ruggiero en zijn kind te krijgen. Er is echter een complicerende factor. Bradamante heeft namelijk kenmerken van de geliefde uit de ridderepiek. Dit maakt het moeilijker Bradamante te definiëren binnen de categorie *amore humano*.

Deze kenmerken ontwikkelt Bradamante overigens zeer geleidelijk, volgens Bateman. Aan het begin van *Orlando Furioso* is Bradamante vooral een vrouwelijke ridder. Wanneer ze verliefd wordt op Ruggiero, treedt er echter een verandering op in Bradamante. Ze trekt zich terug in haar ouderlijk huis, begint te borduren, en ontwikkelt een depressie die gepaard gaat met zelfmutilatie. Deze eigenschappen appelleren aan de maagd uit de middeleeuwse ridderepiek. Deze figuur is voornamelijk een object van affectie; ze is bij voorbaat geen mogelijke echtgenote.²⁹ Wanneer de vrouwfiguur uit de ridderepiek volgens het liefdesmodel van Pico della Mirandola wordt gedefinieerd, is ze dan ook een vertegenwoordigster voor intellectuele liefde. In dit geval betekent dit dat Bradamante wellicht beter kan worden beschouwd als een icoon voor *amore celeste*. Kortom, de rol van Bradamante is lastig te definiëren binnen het model van Pico della Mirandola. Dit model is overigens ook toepasbaar op de toneelstukken, wat de gelegenheid biedt om de ontwikkeling van het personage Bradamante door te tijd heen te illustreren. In de bespreking van de toneelstukken kom ik dus nog terug op de ideeën van Della Mirandola.

Zoals eerder beschreven, is de rol van Bradamante in de Alcina episode klein. De hoofdrol is weggelegd voor Ruggiero, die in een relatief korte tijd een aantal belangrijke dingen moet leren ter voorbereiding op zijn huwelijk. Ook de lezer wordt in dit leerproces betrokken. Het heeft er dan ook alle schijn van dat de Alcina episode een allegorisch karakter heeft. De handeling in de betreffende canto's speelt zich af op een betoverd eiland dat buiten de werkelijkheid staat. Melissa beaamt dit door bij Bradamante aan te geven dat zij als sterveling het eiland zelf niet zou kunnen vinden. De vertelling heeft bovendien een sterke moralistische boodschap. Ruggiero dient een keuze te maken tussen twee duidelijke tegenpolen,

²⁸ MacCarthy, I. (2004): 335.

²⁹ Bateman, J.C. (2007): 4-5.

goed (Logistilla) en kwaad (Alcina).³⁰ Wat in deze context opvalt, is dat aan de handeling op het eiland een veronderstelling voorafgaat: de veronderstelling dat Ruggiero dit leermoment nodig heeft. Daarmee staat hij lijnrecht tegenover zijn aanstaande bruid, Bradamante. Wanneer zij de voorspelling te horen krijgt die van haar de bruid van Ruggiero maakt, is ze zonder meer bereid die voor waarheid aan te nemen. Zonder verder enige kritiek te leveren legt ze zich neer bij haar lotsbestemming.³¹

De houding van Bradamante is te verklaren als sociaal wenselijk gedrag. Aan het Italiaanse Renaissance hof heersten de normen van het patriarchaat, die gericht zijn op het in stand te houden van de dynastie. Dit wordt ook gedemonstreerd via de *Orlando Furioso* zelf. Het epos is een viering van de dynastie van de familie d'Este; de tekst is een investering om de macht en autoriteit van de Ferrarese vorsten uit te dragen.³² De plicht van de vrouw volgens de normen van het patriarchaat is het produceren van mannelijke nakomelingen. De reputatie van de vrouw moet daartoe smetteloos zijn. Een mogelijke smet zou zich immers kunnen vertalen in een smet op haar nakomelingen, en dus op de gehele familie.³³ Een moeder dient bovendien als moreel kompas voor haar kinderen. Als zij in moreel opzicht tekortschiet, hebben haar kinderen geen goed voorbeeld.³⁴ Vrouwen in de Renaissance hebben dan ook weinig keuzevrijheid in hun leven. Hun mogelijkheden blijven beperkt tussen een kuise levensstijl, waarbij de vrouw kiest voor een leven als non of getrouwde vrouw, of een onkuise levensstijl.³⁵ De samenleving verwacht echter expliciet van hen dat zij kiezen om kuis te blijven. De ideale Renaissance dame is zedig, moreel hoogstaand en gelovig.³⁶ Dit gegeven komt ook terug in de Alcina episode. De heks Alcina is te associëren met de keuze voor een onzedige levensstijl. Zij kiest er voor verschillende mannen als minnaar te hebben, wat van haar een seksueel ervaren vrouw maakt, en dus een mogelijk gevaar voor het patriarchaat.³⁷ Bradamante kiest voor een deugdzzaam leven. Zij kiest voor een huwelijk met Ruggiero en blijft kuis, huilend en biddend thuis terwijl haar vertegenwoordigster Melissa vertrekt naar het eiland van

³⁰ Ascoli, A. R. (1987): 122.

³¹ Ariosto, L. (1516): 59-67.

³² Groesbeck Adams, M. (1998): 69.

³³ Bryce, J. (1992): 42.

³⁴ Benson, P.J. (1992): 150.

³⁵ Shemek, D. (1998): 39.

³⁶ Benson, P.J. (1992): 94-96.

³⁷ Bryce, J. (1992): 43.

de zondares Alcina. Door Bradamante hier te presenteren als de zedige voormoeder van een machtige dynastie, wordt de patriarchale norm bevestigd. De Alcina episode reflecteert in die zin ook op het beeld van vrouwen in de Renaissance.

Er gaan echter stemmen op dat het personage Bradamante juist een aanklacht tegen een patriarchaal ingestelde samenleving is. Zo beargumenteert Groesbeck Adams dat Bradamante de mannelijke identiteit ondermijnt. Als geharnaste ridder is zij niet te identificeren als vrouw.³⁸ Overigens gebruikt ze voor deze stelling voorbeelden uit andere canto's dan de Alcina episode. Hairston meent dat Bradamante een voorbeeld is van feminisme in de Renaissance. Zij beargumenteert dat Bradamante door te onderhandelen een betere uitgangspositie voor zichzelf weet te garanderen. Volgens Hairston is Bradamante dus in rang gelijk aan Ruggiero.³⁹ Voor de Alcina episode is echter het tegendeel waar. Bradamante past juist in een patriarchaal stelsel. Dit idee wordt ondersteund door de theorieën over identiteitsvorming van de Franse filosoof Jacques Lacan. Om op de theorie terug te komen: Lacan gaat er vanuit dat de identiteit van het menselijk individu wordt gevormd door taal; door het gesproken woord van anderen.⁴⁰ Iemand's identiteit is een creatie van anderen. Het subject is daarbij ondergeschikt aan het gesproken woord.⁴¹ Dat betekent dat het subject ondergeschikt is aan de spreker, die immers controle heeft over zijn eigen spraak. Identiteit is binnen deze theorie geen vaststaand gegeven. De identiteit van een persoon is onderhevig aan verandering net zoals de betekenissen van woorden aan verandering onderhevig zijn.⁴² Hoewel de identiteit van een persoon dus kan veranderen, verandert er niets aan het feit dat de spreker de identiteit van het subject bepaalt. De keuze van Bradamante om Melissa naar het eiland van Alcina te sturen heeft in het licht van de theorie van Lacan verregaande gevolgen. Bradamante heeft immers geen stem in de handeling. Ze is niet aanwezig. Ruggiero, daarentegen, heeft wel een stem. Ruggiero kan dus uitspraken doen over de identiteit van Bradamante, maar Bradamante kan dat omgekeerd niet doen over Ruggiero. Ruggiero heeft hoe dan ook het initiatief. Hierdoor verkeert Ruggiero in een machtspositie ten opzichte van zijn aanstaande echtgenote. Hij kan dicteren wie zij is, wat haar volgens Lacan afhankelijk maakt van hem. Het betekent dat Ruggiero in hiërarchie boven Bradamante staat. Zijn dominante positie maakt dat Bradamante gaat passen in een patriarchaal stelsel.

³⁸ Groesbeck Adams, M. (1998): 71.

³⁹ Hairston, J.L. (2000): 455-456.

⁴⁰ Mitchell, J. (1983): 5.

⁴¹ Rose, J. (1983): 31.

⁴² Rose, J. (1983): 32-33.

Opvallend genoeg is het juist Alcina die volgens de theorie ingaat tegen het patriarchale stelsel. Alcina heeft immers wel een stem, en gebruikt die om macht uit te oefenen over Ruggiero. Ze benoemt Ruggiero als haar geliefde. Ruggiero op zijn beurt ziet in haar zijn ideale minnares. Beiden zijn in principe gelijk aan elkaar, omdat beiden in staat zijn de identiteit van de ander te definiëren.

Conclusie

Bradamante is een personage met verschillende aspecten uit afzonderlijke literaire genres. Haar personage reflecteert ook uitstekend op het bestaande vrouwbeeld en verwachtingen van vrouwen in de Renaissance. In het Renaissance debat over liefde wordt Bradamante het beste gedefinieerd als een vertegenwoordiger van menselijke liefde dat past in de verwachting dat zij later echtgenote en moeder zal worden. Bradamante maakt ook een duidelijke keuze voor een kuis levensstijl en protesteert niet tegen de voorspelling dat zij een kind zal krijgen met Ruggiero. Bradamante past perfect in het patriarchale stelsel zoals onderstreept door de theorie van Lacan. Hoewel Bradamante als personage dus op het eerste oog wellicht vernieuwend lijkt, voldoet ze aan de verwachtingen die de Renaissance samenleving haar oplegt.

Bradamante op het toneel in de Renaissance

La Liberazione di Ruggiero dall'Isola d'Alcina - F. Saracinelli & F. Caccini (1625)

La Liberazione di Ruggiero dall'Isola d'Alcina is een vroege opera die ook dans

bevat.⁴³ Dit is niet ongewoon voor het theater in de vroege zeventiende eeuw, waar in korte tijd een belangrijk aantal ontwikkelingen plaats vinden, zoals de geboorte van het ballet en vernieuwingen in enscenering. Toneelstukken waarin experimenten met deze uitvindingen centraal staan zijn daarvoor het bewijs. In Italië ontstaat een competitie tussen verschillende stadsstaten om hun theater onder de aandacht te brengen. De concurrentie is moordend.⁴⁴ Het theater wordt uiteindelijk een propagandamiddel om de rijkdom en invloed van een stadsstaat of familie aan het publiek te tonen.⁴⁵ In deze sfeer moet *La Liberazione di Ruggiero dall'Isola d'Alcina* in eerste instantie worden bekeken. Het libretto is geschreven door de relatief onbekende Ferdinando Saracinelli, terwijl de muziek is gecomponeerd door Francesca Caccini, die in de zeventiende eeuw redelijk beroemd is als zangeres. Beiden zijn op dat moment in dienst van Ferdinando II de'Medici, groothertog van Toscane. Het stuk geniet zijn première dan ook in Poggio Imperiale, de landelijke villa van de familie de'Medici. Het stuk wordt opgevoerd ter ere van het bezoek van de Poolse prins Wladislaus of Ladislaus Sigismund.⁴⁶ Deze heeft kort voor dit bezoek een belangrijke veldslag gewonnen van de Turken.⁴⁷ De Prins is zonder meer een rijzende ster in de Europese politiek. Dit, in combinatie met de gangbare praktijk theater te gebruiken als een propagandamiddel, maakt dat de functie van het toneelstuk goed vast te stellen is. Het toneelstuk is geschreven om een indruk van de rijkdom en invloed van de familie Medici achter te laten bij Prins Wladislaus. Dit punt zal dan ook later in de analyse nog een aantal maal aan bod komen.

De plot van het toneelstuk volgt de vertelling van *Orlando Furioso* redelijk trouw. Het stuk opent met een proloog van Neptunus die de prestaties van de Poolse prins bezingt. Dit gebeurt overigens weinig subtiel; een korte bloemlezing:

"Spirits of the Waters, honour in peace
Him who defeated in war the Moscovite
And the Thracian, and beat the fierce
Tartars.
[...]
..., to utter the praises
Of these glorious kings,

⁴³ Döring, R. (1973): 39.

⁴⁴ Freund, P. (2006a): 119.

⁴⁵ Freund, P. (2006a): 125.

⁴⁶ Döring, R. (1973): 39.

⁴⁷ Graf, A. & Mills, S. (2010): 1.

These waters have not the trumpets.

[...]

Only the lyre of Phoebus

For this unconquered Mars

Whom all admire

Can utter a part of [his] glories."⁴⁸

Men wordt kort herinnert aan de belangrijkste overwinningen van de Poolse prins, waarna wordt gesuggereerd dat deze eigenlijk van te groot belang zijn om door bescheiden trompetten, dus het toneelgezelschap van de Medici, te worden bezongen. Alleen de lier van Apollo is goed genoeg.

Het eigenlijke toneelstuk begint met de aankomst van Melissa op het eiland van Alcina. Via een monoloog maakt zij duidelijk dat ze handelt in opdracht van Bradamante. Vervolgens wordt er geschakeld naar Alcina en Ruggiero, die hevig verliefd op elkaar lijken te zijn. Ruggiero heeft zijn wapenrusting aan een boom gehangen en draagt sieraden, cadeaus van Alcina. Dan wordt Ruggiero kort alleen gelaten en Melissa verschijnt aan hem in de gedaante van zijn mentor Atlante. Ruggiero laat zich overhalen zijn wapens weer op te nemen. Alcina is zich ondertussen van geen kwaad bewust tot haar boodschapster Oreste haar komt melden dat Ruggiero de tovenares heeft verraden. Alcina ontsteekt in woede en zweert Ruggiero te doden. Melissa weet door haar magie de aanvallen van Alcina af te slaan, Ruggiero verlaat het eiland, en het toneelstuk eindigt met dansende ridders te paard.

Voor Bradamante is in *La Liberazione di Ruggiero dall'Isola d'Alcina* slechts een zeer bescheiden rol weggelegd. Ze is niet aanwezig op het eiland van Alcina, maar heeft wel een aandeel op de achtergrond van de opera. In een aantal scènes wordt subtiel naar haar verwezen. De monoloog van Melissa is de eerste:

“Thus will you hold [Ruggiero], so that in vain

May be the promises made by me,

A noble maiden.”⁴⁹

Deze nobele maagd is natuurlijk niemand anders dan Bradamante. Tot dit punt is de monoloog van Melissa gericht aan een algemeen publiek, maar dan krijgt de tekst een meer persoonlijke toon, alsof Melissa direct tot Bradamante spreekt:

⁴⁸ Graf, A. & Mills, S. (tr.) (2010): 5.

⁴⁹ Graf, A. & Mills, S. (tr.) (2010): 6.

“No, no; if I am Melissa,
I will fully satisfy,
O faithful Bradamante, your desires.”⁵⁰

Het verlangen waar Melissa hier over spreekt is de wens van Bradamante om met Ruggiero een gezin te stichten. Dit is tevens de enige verwijzing in de tekst naar de profetie die Ruggiero en Bradamante met elkaar verbindt. Dat is een opvallend gegeven aangezien dezelfde voorspelling in *Orlando Furioso* een zeer belangrijke rol speelt. De profetie is de rode draad in de verhaallijn van Ruggiero en Bradamante. Het plotselinge verminderde belang van de profetie in het toneelstuk heeft directe gevolgen voor de omvang van de rol van Bradamante. Met het kleiner worden van het belang van de profetie, wordt ook de rol van Bradamante kleiner. Dit gegeven komt subtiel terug in de overige scènes waar men over Bradamante spreekt. De ware identiteit en opdracht van Melissa worden bijvoorbeeld niet op het toneel onthult, maar vertelt door een boodschapster. Melissa neemt de gedaante van Ruggiero's mentor Atlante aan en tracht Ruggiero over te halen te vertrekken van het eiland. In ruil voor zijn liefde heeft Alcina Ruggiero omhangen met sieraden. Op advies van Melissa smijt Ruggiero deze op de grond en neemt zijn zwaard en schild weer op. In *Orlando Furioso* onthult Melissa vervolgens de boodschapper van Bradamante te zijn. Dat is in *La Liberazione di Ruggiero dall'Isola d'Alcina* niet anders. Het verschil is dat deze scène niet plaats vindt in de vertelling, dus op het toneel, maar dat Oreste Alcina bericht brengt over de gebeurtenissen:

“You hear of a strange event,
Just now, there where
By the cypress fountain
Hung the famous weapons of your fine Sun,
Amongst those shady plants
I saw Ruggiero, and with him
A man of white-haired appearance
Who admonished the young man;
[...]
I saw in an instant
That severe appearance
Transform into a majestic lady

⁵⁰ Graf, A. & Mills, S. (tr.) (2010): 6.

Who said 'I am Melissa,
Even though to your eyes there
Appeared Atlante.
Hither Bradamante desired
That I should come flying to you
To recall [that] to you alone [is]
Her love, her loyalty.'"⁵¹

Door de onthulling van de ware identiteit van Melissa te laten vertellen door een boodschapper, wordt gesuggereerd dat het martiale aspect, dus het opnieuw wapenen van Ruggiero, ondergeschikt is aan het romantische aspect. Het personage Melissa krijgt de ruimte om Ruggiero over te halen zijn zwaard en schild op te nemen, maar haar tweede handeling op het eiland wordt passief weergegeven. De nadruk ligt dus op de eerste handeling. Maar dat is niet het laatste voorbeeld van het kleinere belang van de rol van Bradamante in de vertelling. Als antwoord op de bovenstaande boodschap van haar dienaar zweert Alcina wraak te zullen nemen. Daarbij wijst ze ook een hoofdschuldige aan voor haar verlies van de liefde van Ruggiero:

"Alas, Melissa, Melissa,
I recognise that all my misfortune comes only from you."⁵²

Het is opvallend dat Alcina Melissa aanwijst als oorzaak van haar verdriet. Melissa handelt immers in opdracht van Bradamante, en Bradamante is de directe rivale van Alcina. Deze uitspraak is niet te verklaren uit onwetendheid van de kant van Alcina over het bestaan van Bradamante. Haar boodschapper noemt het meisje immers bij naam. De enige reden waarom Alcina Melissa zou aanwijzen als bron van mogelijk gevaar, is omdat Melissa wel direct bij de handeling betrokken is, en Bradamante als buitenstaander niet. De uitspraak van Alcina onderstreept daarmee enkel de ondergeschikte positie van Bradamante.

Het gebrek aan aandacht voor Bradamante is een direct gevolg van de functie van het toneelstuk. *La Liberazione di Ruggiero dall'Isola d'Alcina* is immers een gelegenheidsstuk, opgedragen aan Prins Wladislaus Sigismund, de grote oorlogsheld. De oorlogsretoriek die Melissa gebruikt om Ruggiero tot actie aan te sporen past beter bij zijn beroep en interesses dan dramatische, romantische

⁵¹ Graf, A. & Mills, S. (tr.) (2010): 9-10.

⁵² Graf, A. & Mills, S. (tr.) (2010): 10.

ontwikkelingen. De dialoog tussen Melissa en Ruggiero heeft dan ook een dubbele bodem; de strekking van de tekst is dat een ware krijger zijn aandacht nooit laat verslappen. Men dient altijd waakzaam te blijven, want de vijand slaat toe op de momenten dat men de aandacht laat verslappen. Ruggiero is de slaaf van Alcina geworden omdat hij zich heeft laten verleiden tot een luxe leventje op een mooi eiland. Hij is slachtoffer van zijn eigen gebrek aan waakzaamheid. De dialoog spreekt de Poolse prins direct aan op zijn eigen verantwoordelijkheden. Als goed veldheer dient hij het advies dat Melissa aan Ruggiero geeft, op te volgen. Men kan stellen dat de rol van Bradamante bewust klein gehouden is, omdat de rol niet past bij de functie die de auteur voor ogen had bij het stuk. Het is geschreven voor een oorlogsheer en daarom krijgt het martiale aspect de meeste aandacht.

Hoewel er in *La Liberazione di Ruggiero dall'Isola d'Alcina* uit praktisch oogpunt weinig aandacht is voor de profetie en de rol van Bradamante, wordt het bestaan van de relatie tussen Ruggiero en Bradamante wel bevestigd. De invulling van die relatie in de opera is van groot belang om de ontwikkeling van Bradamante als personage te illustreren. Dit profiel kan dan namelijk worden vergeleken met het profiel van Bradamante uit *Orlando Furioso*. Zoals eerder geconstateerd is Bradamante niet aanwezig op het eiland van Alcina. Dit heeft gevolgen voor het personage. Die gevolgen worden wederom het beste geïllustreerd aan de hand van de theorie over identiteitsvorming van Jacques Lacan. Bradamante heeft zelf immers geen tekst; het publiek is voor de beeldvorming van het personage aangewezen op de manier waarop de andere personages over haar spreken. De theorie van Lacan speelt direct op deze situatie in. Volgens Lacan wordt de identiteit van een persoon vastgesteld door de manier waarop men over die persoon spreekt. De personages op het toneel zijn dus in staat de identiteit van Bradamante vorm te geven. De theorie verbindt ook een conclusie aan dit gegeven. De persoon wiens identiteit door anderen wordt besproken, is in hiërarchie aan hen ondergeschikt. Dit betekent voor Bradamante, dat zij in principe ondergeschikt is aan de personen die over haar spreken. In deze opera zijn dat Melissa en Ruggiero. Het is dan ook niet verrassend dat dit ook in de tekst naar voren komt. In de eerste akte bespreekt Melissa de afspraken die ze heeft gemaakt met Bradamante. Melissa associeert Bradamante daarbij met een aantal eigenschappen, zo noemt ze Bradamante "a noble maiden", "faithful" en sluit ze af met het advies vooral te bidden, "prayers and sighs in the meantime".⁵³ Op die manier zet ze Bradamante neer als een deugdzame, gelovige jonge vrouw. Niet toevallig komt dit beeld van Bradamante overeen met het eerder beschreven Renaissance ideaalbeeld van de vrouw; de zedige, passieve,

⁵³ Graf, A. & Mills, S. (tr.) (2010): 6.

godsvruchtige maagd die zonder meer in dienst staat van haar (toekomstige) echtgenoot.⁵⁴ Melissa impliceert door haar woorden dat Bradamante ondergeschikt is aan Ruggiero, maar bovendien dat dit de wijze is waarop het meisje zich behoort te gedragen. Bij monde van Ruggiero zelf is Bradamante "my beautiful goddess".⁵⁵ Dit fixeert Bradamante als een object van devotie, wat misschien als vleierend opgevat kan worden, maar het maakt Bradamante opnieuw tot een passieve partij. Door op deze manier over haar te spreken, vormen Ruggiero en Melissa dus een beeld van Bradamante als een passieve, volgzaam jonge vrouw, die uiteindelijk geheel ondergeschikt is aan haar toekomstige echtgenoot. Dat maakt de relatie tussen Ruggiero en Bradamante een relatie tussen ongelijken. De theorie van Lacan ondersteunt dit beeld. Ruggiero en Melissa staan boven Bradamante omdat zij in staat zijn haar identiteit vast te stellen door hun woordkeuze. Omdat Bradamante niet direct is betrokken bij de handeling is zij niet in staat daar verandering in aan te brengen. Bradamante wordt dus bij verstek veroordeeld tot een onderdanige positie. Dit zelfde scenario geldt ook voor *Orlando Furioso*. Het nieuwe profiel suggereert dus dat er ten opzichte van het epos zelf niets is veranderd. Dit is echter niet geheel waar.

De opera neemt namelijk ook de thema's uit het neoplatoonse debat over de liefde over. In *Orlando Furioso* is het profiel van Bradamante in het schema van dit debat nog enigszins curieus. In *La Liberazione di Ruggiero dall'Isola d'Alcina* is haar positie explicieter. Ruggiero refereert direct aan Bradamante als "schone godin". Hij stelt zijn verloofde hiermee gelijk aan de goddelijke liefde, en dat is een transformatie ten opzichte van *Orlando Furioso*. Deze transformatie wordt mogelijk gemaakt door een aantal aanpassingen van Saracinelli in de oorspronkelijke opzet van de Alcina episode. Allereerst ontbreekt Logistilla, de goede zuster van Alcina, geheel in de opera. Zij is de vertegenwoordigster van goddelijke liefde in *Orlando Furioso*. Ten tweede is de voorspelling die van Bradamante de voormoeder van de Estensi maakt van verminderd belang. Dit maakt het mogelijk de definitie van Bradamante te veranderen. Bradamante hoeft immers niet meer te worden gedefinieerd als vertegenwoordigster van aardse liefde uit haar bestemming als moeder. Saracinelli is dus vrij Bradamante te profileren als icoon van de goddelijke liefde. De transformatie van Bradamante tot vertegenwoordiger van goddelijke liefde suggereert dat het personage wel een ontwikkeling ondergaat. Deze conclusie vormt een opvallende combinatie met de eerdere conclusie dat Bradamante nog steeds geldt als ondergeschikt aan Ruggiero. In sociale omgangsvormen lijkt er niets veranderd te

⁵⁴ Shemek, D. (1998): 39.

⁵⁵ Graf, A. & Mills, S. (tr.) (2010): 11.

zijn; van Bradamante wordt nog steeds een bepaald gedragspatroon verwacht. De manier waarop zij echter wordt gezien is wel aan verandering onderhevig.

Voorlopige conclusie bij dit toneelstuk

In *La Liberazione di Ruggiero dall'Isola d'Alcina* wordt Bradamante als personage naar de achtergrond verbannen. Dit heeft te maken met de functie van de opera. De tekst heeft voornamelijk een propagandistische functie die specifiek is toegespitst op de Poolse oorlogsheer Wladislaus Sigismund. Het toneelstuk dient de rijkdom en invloed van de familie Medici te tonen. Er is desondanks ruimte om een profiel van Bradamante op te stellen. De identiteit van Bradamante wordt in hoge mate gedictieerd door haar aanstaande echtgenoot Ruggiero, en haar helper Melissa. Volgens de theorie van Lacan maakt dit van Bradamante een ondergeschikte. Het meisje wordt neergezet als een passieve, godsvruchtige, jonge vrouw van wie gehoorzaamheid naar haar echtgenoot toe wordt verwacht. Dit komt overeen met de verwachtingen van vrouwen in de Renaissance. De manier waarop Bradamante wordt beschreven verandert echter wel binnen het thema van het neoplatoonse debat over de liefde. Ze transformeert tot een vertegenwoordiger van de goddelijke, dan wel intellectuele, liefde. Dit suggereert dat het personage een ontwikkeling ondergaat. Ten opzichte van Orlando Furioso verandert er dus weinig aan de manier waarop Bradamante wordt geacht zich te gedragen, maar de manier waarop zij wordt gezien, is wel veranderd.

L'Isola d'Alcina - F. Testi & S. d'India (1626)

Net als *La Liberazione di Ruggiero dall'Isola d'Alcina* is *L'Isola d'Alcina* een vroege vorm van opera, hoewel de tekst officieel wordt gedefinieerd als een tragedie op muziek. De toneeltekst is geschreven door Fulvio Testi, die wordt genoemd als één van de belangrijkste vertegenwoordigers van de Italiaanse (muziek)tragedie in het Seicento. Testi wordt omstreeks 1593 geboren in Ferrara en overlijdt in 1646 in Modena. Hij maakt in eerste instantie carrière als diplomaat in dienst van de familie Este en schrijft daarnaast poëzie en toneelstukken. De componist die verantwoordelijk is voor de muziek van *L'Isola d'Alcina* is Sigismondo d'India, die rond die tijd werkzaam is als muziekmeester aan het hof van Carlo Emmanuele di Savoia.⁵⁶ Het belangrijkste thema van de Italiaanse tragedie in het Seicento zijn

⁵⁶ Döring, R. (1973): 55-57.

liefdesverwickelingen.⁵⁷ In *L'Isola d'Alcina* wordt dan ook ruimschoots aandacht besteed aan de relatie tussen Ruggiero en Alcina. Dat is een belangrijk punt om te onthouden, aangezien de tekst officieel is geschreven ter ere van een bruiloft die prins Alfonso III d'Este organiseert. De vroegtijdige dood van de echtgenote van de vorst zet echter een forse streep door de rekening. Uiteindelijk zal *L'Isola d'Alcina* pas tien jaar later haar première beleven, in Venetië.⁵⁸ De oorspronkelijke functie van de tekst heeft echter niet aan belang ingeboet. Nog steeds kent *L'Isola d'Alcina* een sterke huwelijksmoraal. Dit zal naar voren komen in de karakterisering van Bradamante.

Testi opent *L'Isola d'Alcina* met een korte proloog waarin Ariosto het toneelstuk en haar patroonheer introduceert. De opera begint met een dialoog van Alcina. Ze drukt haar twijfels uit over de liefde van Ruggiero tegen één van haar dienaressen. Ruggiero lijkt echter verliefder dan ooit en verklaart haar dit vol overtuiging. De aandacht die Testi op dit punt schenkt aan de relatie tussen Alcina en Ruggiero is nieuw. Het onderwerp krijgt deze aandacht namelijk niet in *Orlando Furioso* en ook niet in *La Liberazione di Ruggiero dall'Isola d'Alcina*. Melissa arriveert pas in de tweede akte op het eiland van Alcina. Nadat zij haar verhaal heeft gedaan, schakelt Testi weer naar Alcina, en volgt er een lange dialoog tussen Alcina en Ruggiero. Pas op de helft van het stuk, dus in de derde akte, spreekt Melissa, in de gedaante van Atlante, Ruggiero aan. Zij moet echter significant meer moeite te doen om Ruggiero over te halen Alcina te verlaten. Ruggiero herinnert zich Atlante namelijk in het geheel niet. Dit is opnieuw een kleine aanpassing aan de plot. Ruggiero raakt vertwijfeld, en besluit zich af te zonderen om de woorden van Melissa af te wegen. Dan herinnert hij zich Bradamante, zonder verdere tussenkomst van de goede heks. Hier wijkt Testi een derde keer af van *Orlando Furioso*. Ruggiero besluit opnieuw in gesprek te gaan met Melissa, en wapent zichzelf. Alcina realiseert zich zijn verraad veel geleidelijker dan in de eerdere teksten. Daardoor is duidelijk sprake van een bewust gedramatiseerde versie van de oorspronkelijke tekst. Als Alcina beseft dat Ruggiero haar verlaat, probeert ze zich eerst met hem te verzoenen voor ze zich gewonnen geeft en Ruggiero laat gaan.

De omvang van Bradamante's rol in *L'Isola d'Alcina* verschilt op het eerste gezicht niet veel met haar inbreng in *La Liberazione di Ruggiero dall'Isola d'Alcina*. Ze is wederom niet aanwezig op het eiland, maar wordt wel enkele keren genoemd door de andere personages. De eerste verwijzing naar Bradamante wordt overigens wel laat gegeven, pas in de eerste scène van de tweede akte. Melissa arriveert op

⁵⁷ Döring, R. (1973): 54.

⁵⁸ Döring, R. (1973): 57-58.

het eiland en steekt een verplichte monoloog af over haar doelen. Daarbij noemt ze Bradamante tussen neus en lippen door:

“E ben di mia fatica
Bella figlia d'Amon, degno è il tuo pianto.”⁵⁹

De naam van de vader van Bradamante, Amon, is bekend uit *Orlando Furioso*. Een goed geïnformeerd publiek zou dus begrijpen dat Melissa hier spreekt over Bradamante, hoewel het meisje nergens in de monoloog direct bij naam wordt genoemd. Testi introduceert zo op een subtiele manier de invloed van Bradamante. Aan het begin van de derde akte spreekt Melissa in de gedaante van Atlante Ruggiero aan op zijn verantwoordelijkheden. In de eerste instantie praat ze over de oorlog op het Europese vasteland, en vervolgens over de lotsbestemming van Ruggiero:

“Narrarti io pur solea, che de gli Estensi
Eroi l'inclita stirpe, a cui tu devi
Dar'alti fondamenti, al par del sole,
Per opre di valor in pace, e in guerra
Dovea scorre la terra.
[...]
Altra bellezza, altra onestà, Ruggiero,
Il cielo a te destina.”⁶⁰

Melissa spreekt uitgebreid over de profetie, maar laat daarbij open met wie Ruggiero die lotsbestemming zal volgen. Ze noemt Bradamante in het geheel niet. Dat is zeer curieus. Melissa krijgt hier, in tegenstelling tot in *La Liberazione di Ruggiero dall'Isola d'Alcina*, namelijk de kans om Ruggiero op het toneel te vertellen over de voorspelling en Bradamante. Het ontbreken van die handeling is in de eerste tekst te verklaren als gevolg van het doel van de opera, die immers is geschreven ter ere van een oorlogsheer. Dit toneelstuk is echter geschreven ter ere van een huwelijk. Het ligt in de lijn der verwachting dat de relatie tussen Ruggiero en Bradamante juist meer aandacht krijgt. Zij zijn immers voorbestemd te trouwen. Het is dan ook te verwachten dat Bradamante vaker bij naam zal worden genoemd. Door er voor te kiezen dat niet te doen, legt Testi de nadruk op Ruggiero. De toekomstige wederhelft van

⁵⁹ Testi, F. (1626): 8.

⁶⁰ Testi, F. (1626) 15.

Ruggiero is immers niet duidelijk genoemd. Het publiek kan zich dan ook niet met haar identificeren en ziet zichzelf gedwongen zich te vereenzelvigen met Ruggiero. De eerste keer dat Bradamante dan eindelijk bij name wordt vermeld is in de derde scène van de derde akte. Ruggiero wordt alleen gelaten door Melissa en overdenkt haar woorden. Dan komt hij tot het besef dat zijn acties een grote impact hebben, niet alleen op zijn eigen leven, maar ook op dat van anderen:

"Indegno cavaliere,
Mentre in nimica terra,
Tra i dubbi eventi de l'incerto Marte
Travaglia il mio signor, io l'abbandono?"⁶¹

Ruggiero begrijpt dat hij zijn meester heeft verraden, maar meer nog, dat hij in werkelijkheid verliefd is op een andere vrouw, op Bradamante. Dat is ook het moment dat hij voor het eerst noemt.

"E tu, che non dovrei
Con lingua indegna già chiamarti a nome,
Bella mia Bradamante,
Luce de gl'occhi miei,
Anima mia, mia vita, ..." ⁶²

Ruggiero beweert dat hij eerder niet in staat was Bradamante bij name te noemen omdat hij dat niet waard was. De omstandigheden spreken voor hem. Hij leeft ongehuwd samen met Alcina, en heeft zijn meester in de steek gelaten. Hij is dus een zondaar. Door spijt te betuigen in deze monoloog, dus te biechten, kan hij vergiffenis ontvangen. Bradamante wordt in zijn woorden bijna heilig verklaard. Kennelijk is haar naam van zulke grote waarde voor Ruggiero dat hij die naam niet kan uitspreken voor hij heeft gebiecht. Door de naam van Bradamante pas in dit deel van de tekst voor de eerste keer te noemen, wint de monoloog van Ruggiero aan betekenis. En door juist op dit punt in de tekst Bradamante voor de eerste keer te noemen, verlegt Testi de focus op de relatie tussen Ruggiero en Bradamante. De relatie van Ruggiero met Alcina is eerder breed uitgemeten. De dramatische kracht die uitgaat van het noemen van de naam van Bradamante verlegt de aandacht onmiddellijk. De relatie tussen Ruggiero en Bradamante staat uiteindelijk dus zonder meer centraal. Het

⁶¹ Testi, F. (1626): 15.

⁶² Testi, F. (1626): 16.

toneelstuk focust echter op de positie van Ruggiero door het publiek te dwingen zich te identificeren met de ridder.

Ondanks het feit dat de opera zich concentreert op het bruidspaar besteedt Testi ruim aandacht aan de emotionele behoeften van Alcina, de andere vrouw. Haar karakter is gelaagd en diep. Zo komt uit de eerste scène van de eerste akte naar voren dat Alcina werkelijk verliefd is op Ruggiero. Dat maakt haar onzeker, want ze is bang door hem te worden verraden. Een dergelijk verraad zou haar veel verdriet doen en mogelijk leiden tot haar dood.

“... se senza Ruggier io sto un momento,
Provo dolor si forte,
Che mille volte in un momento ho morte.”⁶³

Voor Alcina, die in principe onsterfelijk is, zijn dat grote woorden. Uiteindelijk spreekt Alcina duidelijker haar twijfels over de trouw van Ruggiero uit:

“Miro ne la sua fronte,
Leggo ne gl'occhi suoi scritta la fiamma,
E d'un gelato, incognito sospetto
Sento rodermi il petto.”⁶⁴

Alcina vermoedt dus ontrouw. Door haar opnieuw te laten spreken over haar onzekerheden, wekt Testi het idee dat Alcina jaloers is, een volkomen menselijke eigenschap die haar sympathieker maakt. Het is dan ook pijnlijk wanneer Ruggiero Alcina verlaat. Zij heeft dat in eerste instantie niet door, en wacht op hem in haar paleis. Dit maakt haar nerveus.

“O qual mi fiede
Il palpitante cuor cura noiosa.”⁶⁵

Wanneer Alcina doorkrijgt dat Ruggiero daadwerkelijk weg is, wordt ze woedend. Die woede slaat echter al snel om in wanhoop in een lange monoloog waarin ze Ruggiero eerst dood wenst, maar uiteindelijk tot het besef komt dat ze van hem houdt en hem terug wil hebben.

⁶³ Testi, F. (1626): 2.

⁶⁴ Testi, F. (1626): 9.

⁶⁵ Testi, F. (1626): 22.

“Folle, ma che vaneggio?
Forsennata, che chieggio?
No, no, viva Ruggier, viva, e ritorni.”⁶⁶

De woorden van Alcina suggereren dat ze emoties als nervositeit, wanhoop en verdriet bezit, en die emoties pleiten voor Alcina. Wat in haar scènes duidelijk naar voren komt, is dat Testi haar vermenschlijkt door haar menselijke eigenschappen toe te dichten. Die eigenschappen zijn weliswaar niet uitgesproken positief - de meeste zijn terug te leiden op de zeven hoofdzonden⁶⁷ - maar uiteindelijk wordt Alcina als personage aantrekkelijker. Zo wordt het ook aannemelijk gemaakt dat Ruggiero gevoelens voor haar heeft. De uitgebreide liefdesverklaringen aan het begin van het stuk doen anders ook een beetje overdreven aan. Testi nuanceert hier op de *Orlando Furioso*, waar nog sprake is van een duidelijke scheiding tussen goed en kwaad.⁶⁸ Door nuances aan te brengen in het personage compliceert Testi de handeling, die zo veel realistischer wordt en meer dramatische impact heeft. Het wordt moeilijker voor Ruggiero om Alcina los te laten.

Het houdt echter niet op bij dit punt. In het eerste deel is het Renaissance vrouwelijke ideaalbeeld besproken. De vrouw is in de Renaissance samenleving of een hoer of een deugdelijke maagd, de ideale echtgenote. Bij het eerste type is sprake van een hoge mate van demoniseren. Een dergelijke vrouw is in en in slecht.⁶⁹ In *Orlando Furioso* is Alcina zo'n vrouw. De librettist nuanceert dit beeld door Alcina emoties toe te dichten, en haar aantrekkelijker te maken voor het publiek. Kennelijk is dit beeld van de vrouw als prostituee onderhevig aan enige verandering.

Het blijft echter vreemd dat Alcina als de andere vrouw meer scènes krijgt om haar emoties uit te drukken, terwijl voor de emotionele staat van Bradamante slechts enkele regels zijn weggelegd. Ruggiero besluit na zijn spijtbetuyging Melissa weer op te zoeken. Die zegt dan over zijn verloofde:

“La bella Bradamante,
Che de l'anima sua molto più t'ama,
Di lontan lagrimando ogn'or ti chiama.”

⁶⁶ Testi, F. (1626): 27.

⁶⁷ De emoties van Alcina zijn vrijwel allen terug te leiden tot jaloezie en wraakzucht; beiden een grote zonde die in het beroemde rijtje van zeven hoofdzonden voorkomen.

⁶⁸ Ascoli, A.R. (1987): 122.

⁶⁹ Shemek, D. (1998): 39.

Oftewel, de mooie Bradamante huilt en roept om jou. In vergelijking met de uitgebreide emotionele profilering van Alcina, is dit een wat droge opmerking. De verhouding tussen Alcina en Bradamante wordt zo ook zeer scheef. De tijd die Testi besteedt aan Alcina is te verklaren uit het genre. *L'Isola d'Alcina* is immers een tragedie op muziek, een genre waarin veel aandacht wordt besteed aan dramatische ontwikkelingen. Het personage van Alcina leent zich juist vanwege de omvang van haar rol zeer goed als protagonist van zo'n stuk. Ze is belangrijk genoeg om een emotionele ontwikkeling door te maken en daarmee aan het begin te staan van dramatische hoogtepunten, wat bijdraagt aan de kwaliteit van de opera. De aandacht die Testi aan Alcina besteedt, en het gebrek aan aandacht voor de emoties van Bradamante, zijn echter niet direct te rijmen met het doel van het stuk; om te worden opgevoerd op een bruiloft. Alcina is de andere vrouw, en bovendien één van dubieuze reputatie. Bradamante is de beoogde bruid. Testi maakt dus opnieuw een onverwachte zet. De vraag die gesteld dient te worden is, is er überhaupt sprake van een huwelijksmoraal in dit gelegenheidsstuk?

Daar is inderdaad sprake van. Al eerder wordt uit de dialoog van Ruggiero en Melissa duidelijk dat het standpunt van Ruggiero in zijn relatie met Bradamante centraal staat in *L'Isola d'Alcina*. De huwelijksmoraal in het stuk is dan ook bedoeld voor hem. Daar past de grotere rol voor Alcina in, maar ook de bescheiden bijdrage van Bradamante. Ruggiero is uiteindelijk de standvastige man, die zijn fouten, dus zijn ontrouw met Alcina, moet inzien. Hij is ook de moedige echtgenoot die een actieve rol in zijn huwelijk moet innemen. De rol van Bradamante is dan automatisch passief. De voorbeelden in de tekst die een dergelijke conclusie ondersteunen zijn rijkelijk aanwezig. Allereerst is daar opnieuw de eerste dialoog tussen Melissa en Ruggiero. Melissa spreekt daar over Alcina in de volgende woorden:

“...tra femminili amplessi
Dormire il fior de la tua vita, e dopo
 Si lunga discipline
Tu fossi al fin l'Endimion d'Alcina?
Questa non è già quel, che mi predisse
 Di te il mio studio; ...
 [...]
Or tu, che pur godevi
 In ascoltar di tanti
 Magnanimi nipoti
L'eccelse imprese, ed i gloriosi vanti,

Starai vil cavaliere
In un breve del mondo angol sepolto
Di donna infame idolatrando un volto?"⁷⁰

Melissa vergelijkt Ruggiero hier met de Griekse jongeling Endymion, die volgens de legende eeuwig slaapt. Volgens haar is Ruggiero in de greep van Alcina veroordeeld tot een leven zonder prestaties en zonder prestige, eeuwig in slaap gesust. Er is geen vooruitgang in de relatie van Ruggiero en Alcina. Dat is niet de levensweg waar de opvoeding van Atlante Ruggiero op heeft voorbereid. Melissa is duidelijk: dit pad zal uiteindelijk enkel leiden tot verdoemenis. Daar tegenover plaatst Melissa een godsvruchtig leven met vele kleinkinderen. De keuze tussen deze twee paden ligt uiteindelijk bij Ruggiero, maar Melissa bevestigt, zoals al eerder wordt weergegeven, dat Ruggiero voorbestemd is voor andere, grootsere daden. De boodschap hier luidt dat een buitenechtelijke relatie zoals Ruggiero heeft met Alcina een slechte beslissing is. Een buitenechtelijke relatie leidt tot stagnatie, een goed huwelijk tot nakomelingen, eer en niet onbelangrijk: het voortbestaan van de dynastie. Ruggiero moet dus kiezen voor een goed huwelijk. Dat levert hem groot voordeel op. Een echtgenote heeft daarbij altijd het belang van haar man voor ogen en dat is niet het geval bij een maîtresse. Een dergelijke gedachte komt naar voren in de eerste scène van de vierde akte. Hier onthult Melissa haar ware identiteit, en daarbij stelt ze zich voor met de volgende woorden:

"..., non era Atlante,
Io, per destar nel generoso cuore
Il sopito valore,
Così presi di lui forma, e sembiante.
La bella Bradamante,
Che de l'anima sua molto più t'ama,
Di lontan lagrimando ogn'or ti chiama.
Quall'anel ch'io ti diedi, ella ti manda.
Or tu, che de la maga
La naturel beltà mirasti espresso,
Liberò mi confessò
Quanto leggiadra sia, quanto sia vaga."⁷¹

⁷⁰ Testi, F. (1626): 14-15.

⁷¹ Testi, F. (1626): 19-20.

Melissa benadrukt hier dat Bradamante haar deze opdracht gaf uit liefde voor Ruggiero. Bradamante, zo beweert Melissa, heeft een groot hart, en heeft enkel het beste over voor Ruggiero. Curieus genoeg gaat Ruggiero er hier gelijk van uit dat Bradamante hem zal vergeven voor zijn misstap. En natuurlijk is hij gedurende de tijd die hij met Alcina doorbracht onder invloed geweest van magie. De goede bedoelingen van Bradamante worden dus tegenover de magische krachten van Alcina geplaatst. De intenties van de toekomstige echtgenote zijn zuiver. Zij heeft immers het beste met haar verloofde voor. Alcina mist dit. Ze misleidt om haar doelen te bereiken en denkt alleen aan zichzelf. Ruggiero is uiteindelijk altijd beter af bij zijn bruid. In de eerste scène van de vijfde akte, ten slotte, viert Melissa haar overwinning op Alcina.

“Coronatemi, o lauri,
Le chiome trionfanti.
Ho guerreggiato, ho vinto. Ove ora sono
Le tue superbie, Alcina, ove gl'incanti?”⁷²

Deze scène is ook te lezen als een overwinning van het huwelijk op de huwelijkse ontrouw. Melissa is immers de vertegenwoordiger van Bradamante, de bruid. Alcina is de slechte maîtresse, die hier te schande wordt gezet voor haar daden. De moraal van het toneelstuk is dus dat het huwelijk een eeuwigheidswaarde heeft, en eer verleent aan een man, terwijl het hebben van een maîtresse enkel leidt tot stilstand en verlies van eer. Om deze boodschap nog duidelijker over te brengen reageert Ruggiero op deze punten in zijn eigen dialoog. Hij beseft, in de eerder weergegeven monoloog, uit zichzelf dat zijn lotsbestemming bij Bradamante ligt. Hij betuigt ook zijn spijt voor zijn beslissing met Alcina samen te leven, en besluit zijn leven te beteren. Hij vertrekt ogenblikkelijk uit het rijk van Alcina.⁷³ *L'Isola d'Alcina* bevat dus zeker een sterke huwelijksmoraal, maar deze focust op de houding van de man in het huwelijk. De man dient dan ook de actieve factor te zijn in een verbintenis. Dit komt ook overeen met de sociale omstandigheden in de Renaissance, waarin de vrouw wordt gezien als passief, het zwakkere geslacht. Haar echtgenoot dient zijn verantwoordelijkheid voor haar te nemen. Deze gedachte wordt nog benadrukt door naar het toneelstuk te kijken door de bril van Lacan.

De theorie van Jacques Lacan blijkt een derde keer zeer bruikbaar voor een beter perspectief op het personage Bradamante. De identiteit van Bradamante

⁷² Testi, F. (1626): 27.

⁷³ Testi, F. (1626): 21.

wordt namelijk opnieuw vastgesteld door de andere personages op het toneel, en dan vooral Melissa en Ruggiero. Geheel in lijn der verwachting wordt ze afgeschilderd als de ideale bruid. In de voorbeelden bij eerdere punten komt al naar voren dat Bradamante een groot hart heeft, en vergevingsgezind is naar haar echtgenoot toe, omdat ze enkel het beste met hem voor heeft. Ook het feit dat Ruggiero haar naam niet kan uitspreken voor hij spijt heeft betuigd, is in haar voordeel. De naam van Bradamante heeft kennelijk te veel betekenis om te worden uitgesproken door de zondaar Ruggiero. Op die wijze wordt Bradamante geïdealiseerd als een heilige, een object van adoratie. Vanaf het moment dat Ruggiero zich vergeven voelt voor zijn misstap omschrijft hij Bradamante stevast als het licht van zijn leven.⁷⁴ Die mooie woorden verhullen echter niet dat van Bradamante wordt verwacht dat ze passief blijft. Ruggiero, Melissa, en ook haar neef Astolfo, die in akte drie scène drie kort opduikt, staan in hiërarchie boven haar omdat zij de kans krijgen de eigenschappen van Bradamante te identificeren. Voor Bradamante bestaat die optie niet. Niet toevallig blijft de positie van Bradamante volgens Lacan onveranderd ten opzichte van *La Liberazione di Ruggiero dall'Isola d'Alcina*. Net als het eerste toneelstuk is Bradamante hier de gedweeë vrouw die men uit het Renaissance sociale oogpunt verwacht.

Het profiel van Bradamante verschilt nog wel op enkele punten met het eerste toneelstuk. Bradamante wordt beschreven als de ideale echtgenote, wat haar in het neoplatoonse debat over de liefde identificeert met de aardse liefde. Die functie had ze eveneens in de oorspronkelijke Alcina episode in *Orlando Furioso*. Op verschillende punten in *L'Isola d'Alcina* wordt Bradamante echter geassocieerd met de eigenschappen van de hemelse liefde; licht, intellect en heiligheid. Ruggiero kan de naam van zijn geliefde niet uitspreken voor hij zich heeft gerectificeerd. In verschillende scènes noemt hij haar het licht van zijn leven. Deze vergelijkingen stroken niet met de eerdere suggestie dat Bradamante vooral een vertegenwoordigster is van aardse liefde. De verwijzingen wijzen namelijk op het tegendeel, dat Bradamante zou staan voor hemelse liefde. De feiten spreken elkaar tegen en dat maakt het personage ambigue. De makkelijkste verklaring voor deze nieuwe definitie zou kunnen zijn dat Testi heeft getracht het huwelijk te idealiseren. In de tekst wordt het huwelijk in het algemeen de zevende hemel in geprezen. Door de bruid een breed scala aan goede eigenschappen toe te dichten, schildert Testi dit aspect dus ook mooier af dan in de werkelijkheid mogelijk is.

Voorlopige conclusie bij dit toneelstuk

⁷⁴ Testi, F. (1626): 16 & 20.

In *L'Isola d'Alcina* staat Bradamante opnieuw op de achtergrond, terwijl de ontwikkeling van haar toekomstige echtgenoot de meeste aandacht krijgt. Dit heeft te maken met het moralistische doel van het toneelstuk, dat op het huwelijk is toegespitst. Uit het toneelstuk blijkt dat wordt verwacht dat de man de actieve persoon in een relatie is. Hij moet moreel standvastig zijn en karakterfouten verbeteren. Hij is verantwoordelijk voor zijn vrouw en gezin. De vrouw dient een passieve positie in te nemen. Ze dient vergevingsgezind en verzorgend te zijn.

De identiteit van Bradamante wordt opnieuw bepaald door Ruggiero en Melissa. Bradamante is volgens de theorie van Lacan in hiërarchie dus ondergeschikt aan die twee. Haar personage is in *L'Isola d'Alcina* vooral ambigue, aangezien ze niet duidelijk binnen het profiel van aardse dan wel hemelse liefde lijkt te passen. Dit lijkt beter bij de doelen van het toneelstuk te passen.

Conclusie

Bradamante is in beide Renaissance toneelstukken niet aanwezig op het eiland. Dat heeft een aantal gevolgen voor het personage. Bradamante gebruikt de goede heks Melissa als tussenpersoon. Door deze keuze te maken wordt gesuggereerd dat de enige juiste houding voor Bradamante een passieve, ondergeschikte houding is. Dit wordt verder onderbouwd door Bradamante te profileren volgens het neoplatoonse debat over de liefde, en de theorie van Lacan. In *La Liberazione di Ruggiero dall'Isola d'Alcina* vertegenwoordigt Bradamante de hemelse liefde. Ze is een object van aanbidding. In *L'Isola d'Alcina* is haar rol meer ambigue. De librettist Testi heeft getracht haar eigenschappen van zowel aardse als hemelse liefde toe te dichten. Het resultaat is een ideaal van de perfecte bruid. Zij is onderdanig aan haar man en wederom een object van affectie. Volgens Lacan wordt Bradamante vervolgens ondergeschikt gemaakt aan Melissa en Ruggiero. Deze personages hebben namelijk de kans de identiteit van het meisje te reconstrueren met hun woorden. Bradamante heeft die kans zelf niet omdat ze geen mogelijkheid tot spreken heeft. Die heeft ze afgestaan aan Melissa, door Melissa als haar vertegenwoordiger naar het eiland te sturen. Voor Bradamante als vrouw betekent dat zij altijd wordt gezien als een passieve partij. Deze houding wordt in sociaal opzicht gezien als wenselijk. In het eerste deel duikt het archetype van de ideale, deugdelijke vrouw al op. De houding van Bradamante in beide toneelstukken komt overeen met dat beeld. Dat betekent in ieder geval dat de toneelstukken representatief zijn voor de sociale leefregels van de Renaissance. Het betekent ook een voortzetting van diezelfde regels vanaf de uitgave van *Orlando Furioso* aan het

begin van de zestiende eeuw. Uit deze vroege opera's blijkt echter dat er eveneens sprake is van verandering of nuancering van die regels. De profilering voor de ideale vrouw is minder streng geworden; zo wordt Bradamante in *La Liberazione di Ruggiero dall'Isola d'Alcina* gezien als de vertegenwoordigster van hemelse liefde, waar dit eerder niet wordt gedaan omdat zij de bruid is. In *L'Isola d'Alcina* wordt de heks uit de titel sympathieker afgeschilderd dan voorheen. De verandering in de profilering van Bradamante volgens het neoplatoonse debat suggereert bovendien dat de manier waarop vrouwen worden beschouwd wel is veranderd. Er begint dus speling te ontstaan. Uit de toneelstukken blijkt dat de samenleving in de vroege zeventiende eeuw aan een dynamiek onderhevig is. Hoewel de sociale leefregels niet direct onderhevig zijn aan inflatie, verandert het vrouwbeeld wel. Die veranderingen zijn echter subtiel, en kunnen in ieder geval niet dramatischer zijn dan de lange monologen van Alcina in *L'Isola d'Alcina*.

Bradamante op het toneel in de Barok

Alcina - G.F. Händel (1735)

Aan het begin van de achttiende eeuw wordt de opera steeds populairder. Het centrum van alle actie is het Italiaanse Venetië.⁷⁵ Maar ook buiten Italië wint de opera aan populariteit, getuige de plaats van de première van de opera *Alcina* van de beroemde Engels-Duitse componist Georg Friedrich Händel: deze wordt voor het eerst opgevoerd in het Covent Garden Theatre in Londen. De librettist van *Alcina* is niet bekend, maar de tekst van de opera is gebaseerd op een eerdere Italiaanse

⁷⁵ Freund, P. (2006b): 257.

opera met de titel *L'Isola d'Alcina* (1728), geschreven door de in Rome werkzame Antonio Fanzaglia.⁷⁶ Voor zover bekend is *Alcina*, in tegenstelling tot de twee eerder besproken teksten, niet geschreven voor een speciale gelegenheid.

De *Alcina* van Händel behoort tot het aantal toneelopvoeringen waarin Bradamante haar opwachting maakt op het eiland van Alcina en ook directer betrokken is bij de handeling. Bradamante verschijnt bijvoorbeeld op het eiland in de opera *Alcina delusa da Rugero* (1725) van de relatief onbekende Antonio Marchi.⁷⁷ In deze opera vergezelt Bradamante Melissa naar het eiland. Omdat Bradamante een wapenrusting draagt, gaat Alcina ervan uit dat Bradamante een man is. Dat werkt uiteindelijk in het voordeel van Bradamante: ze wordt niet gezien als een mogelijke rivale van Alcina, en daarom kan ze vrijwel ongestoord haar gang gaan op het eiland.⁷⁸ Een ander voorbeeld van een dergelijke opvoering van de Alcina episode is het eerder genoemde *L'Isola d'Alcina* (1728) van Antonio Fanzaglia. Opvallend aan zijn interpretatie is het creatieve gebruik van het bronnenmateriaal. In een niet aan de Alcina episode verwant canto in *Orlando Furioso* doet de tweelingbroer van Bradamante, Ricciardo, zich voor als zijn zus om haar uit een hachelijke situatie te redden. Fanzaglia gebruikt dit gegeven in zijn toneelstuk, maar draait de rollen om. Bradamante doet zich in *L'Isola d'Alcina* voor als Ricciardo om toegang te krijgen tot het eiland. Ze wordt geloofd en de zus van Alcina, Morgana, wordt zelfs verliefd op Bradamante.⁷⁹ In beide teksten is sprake van een spel van schijn en werkelijkheid, een spel met identiteit, waarin Bradamante een grote rol speelt.⁸⁰ Het groeiende belang van dit spel is een nieuwe ontwikkeling in de thematisering van de theaterbewerkingen van de Alcina episode waar ook Händel in meegaat. In zijn opera gebruikt hij bijvoorbeeld een zelfde verhaalconstructie als Fanzaglia, waarbij Bradamante zich voordoet als haar eigen tweelingbroer.⁸¹ Overigens komt deze ontwikkeling niet geheel uit de lucht vallen; het thema schijn-werkelijkheid was al belangrijk in *Orlando Furioso* zoals beschreven onder **Interpretaties van Bradamante in de epiek in de Renaissance**.

De plot van *Alcina* wijkt door de thematisering en het verschijnen van Bradamante op het eiland af van het epos en de eerder besproken Renaissance

⁷⁶ Döring, R. (1973): 258-259.

⁷⁷ Döring, R. (1973): 245.

⁷⁸ Döring, R. (1973); 249.

⁷⁹ Döring, R. (1973): 258-259.

⁸⁰ Döring, R. (1973): 260.

⁸¹ Händel, G.F. (1965): 21.

muziekdrama's. Het belangrijkste punt dat *Alcina* maakt is dat Bradamante het spel van schijn en werkelijkheid geheel in de vingers heeft. Elk personage dat bij de handeling betrokken is, met uitzondering van Melissa, gaat er vanuit dat Bradamante een man is. Zij nemen de schijn aan voor de werkelijkheid. Voorbeelden van die situatie zijn dan ook rijkelijk aanwezig in de plot. Melissa en Bradamante arriveren tegelijkertijd op het eiland. Ze worden begroet door Morgana, de zuster van Alcina. Melissa en Bradamante beweren dat ze schipbreukelingen zijn. Morgana spreekt Bradamante als volgt aan:

“Per te, nobil guerriero, un dolce amore
Mi si desta nell'alma.
In questo loco attendetela sì: verrà fra poco.”⁸²

Uit haar woorden wordt duidelijk dat Morgana Bradamante ziet als een nobele krijgsheer. Morgana voelt zich aangetrokken tot Bradamante, die zij beschouwt als een heteroseksuele man. Dat verklaart ook dat Morgana vervolgens zingt:

“O s'apre il riso
O parla, o tace,
Ha non so che,
Il tuo bel viso,
Che troppo piace,
Caro, al mio cor.”⁸³

De verliefde Morgana is zonder meer bereid Bradamante bij haar zuster te brengen. En ook Alcina doorziet niet dat Bradamante een vrouw is. Melissa stelt haar protegee voor als Ricciardo:

“Alta regina, con Ricciardo guerriero,
Melisso a' piedi tuoi umil s'inchina.”⁸⁴

Alcina neemt deze bewering zonder meer voor waar aan. Ze verwelkomt Melissa en Bradamante met open armen.

⁸² Händel, G.F. (1965): 6.

⁸³ Händel, G.F. (1965): 7.

⁸⁴ Händel, G. (1965): 21.

“Fu vostra sorte, amici,
Al mio regno approdar.”⁸⁵

Het woord *amici*, vrienden, is hier een sleutelwoord. Alcina gaat er vanuit dat Melissa en Bradamante geen kwade bedoelingen hebben. Dit leidt er toe dat ze Bradamante niet ziet als een rivale om de liefde van Ruggiero. Het succesvolle toneelspel van Bradamante brengt echter zowel een groot voordeel als een groot nadeel met zich mee. Bradamante kan ongestoord een dialoog voeren met Ruggiero om hem voor haar terug te winnen, maar zowel Ruggiero als Morgana's geliefde Oronto zien haar nu als een bedreiging voor hun relatie. Oronte komt er achter dat Morgana verliefd is geworden op Bradamante en stuurt aan op een gewelddadige confrontatie.

“Qua dunque ne veniste, d'una donna
Incostante a involarmi l'amor?
Grave è l'offesa...
(tirando la spada)
Decida il brando sol la ria contesa.”⁸⁶

Morgana komt tussenbeide, maar dat is niet het einde van de affaire. Oronte besluit Ruggiero aan te spreken.

“Senti, Ruggiero, senti; e credi a' sguardi,
Alla mentita frode d'Alcina tua?
[...]
Va, che sei stolto;
Ricciardo è l'idol suo.”⁸⁷

Oronto stoot Ruggiero op tegen Ricciardo / Bradamante, door te beweren dat Alcina zich aangetrokken voelt tot haar, en Ruggiero wil hem maar al te graag geloven. De hele situatie is natuurlijk zeer ironisch, aangezien Bradamante als heteroseksueel georiënteerde vrouw totaal niet geïnteresseerd is in Alcina of Morgana, maar juist in Ruggiero. Voor het publiek, dat op de hoogte is van Bradamante's ware identiteit, moet een scène als deze zeer grappig zijn geweest.

⁸⁵ Händel, G. (1965): 21.

⁸⁶ Händel, G. (1965): 30.

⁸⁷ Händel, G. (1965): 37.

Bradamante heeft ondertussen verscheidene pogingen ondernomen Ruggiero te doen inzien dat hij eigenlijk verliefd is op haar, maar al haar pogingen falen. Melissa besluit in te grijpen in haar vermomming als Atlante. Ruggiero ziet het licht, maar helaas voor de arme Bradamante herkent hij haar nog steeds niet.

Bradamante

“Ed è ver, mi rammembri?”

Ruggiero

“Si. Ah fosse teco ancora,
L'adorata mia sposa, tua sorella.”⁸⁸

Ruggiero denkt nog steeds te maken te hebben met Ricciardo, vandaar dat hij naar Bradamante verwijst als *tua sorella*, jouw zus. Bradamante weet Ruggiero aan het verstand te brengen dat zij niet Ricciardo is, maar Bradamante, en ze vallen elkaar in de armen. Op dat moment worden ze echter betrappt door Morgana. Zij brengt Alcina op de hoogte van de ontwikkelingen. Alcina beseft dan dat ze de liefde van Ruggiero kwijt is. Na flink tegenstribbelen van haar kant verlaat het verloofde paar het eiland.

Bradamante weet dus met succes door te gaan voor Ricciardo. Dit stelt haar in staat zelf een poging te ondernemen Ruggiero terug te winnen. In haar vermomming als Ricciardo wordt Bradamante immers niet beschouwd als een gevaar voor Alcina. Bradamante kan zich dus vrij verplaatsen. In de Renaissance toneelteksten geeft Bradamante de taak Ruggiero te bevrijden nog aan Melissa. Deze eerdere keuze heeft mede te maken met het gedrag dat men van Bradamante als vrouw verwacht: een passieve, onderdanige houding. Deze verwachting lijkt niet langer aan haar te kleven. In *Alcina* heeft Bradamante juist een bijzonder actieve rol. Het is dan ook niet verrassend dat er in *Alcina* geen sprake is van verwijzingen naar de voorspelling van Merlijn, of het neoplatoonse debat over de liefde. In de Renaissance opera's worden deze middelen nog actief gebruikt om de verwachtingen die aan Bradamante als vrouw kleven, te benadrukken. Haar nieuwe plaats op het toneel geeft haar ook significant meer macht ten opzichte van de Renaissance muziekdrama's. Bradamante verwerft in *Alcina* letterlijk een stem. Dit leidt tot een aantal nieuwe mogelijkheden om de identiteit van Bradamante vast te stellen aan de hand van de theorie van Lacan.

In de eerste plaats wordt Bradamante zichtbaar voor andere personages dan

⁸⁸ Händel, G. (11965): 62.

Melissa en Ruggiero. In de opera's van Saracini en Testi zijn zij de enige personen die Bradamante kennen en over haar spreken. Dat heeft een belangrijke consequentie. Melissa en Ruggiero zijn in principe automatisch op de hand van Bradamante. Melissa wil Bradamante helpen in haar pogingen Ruggiero te bevrijden terwijl Ruggiero even verliefd is op Bradamante als zij op hem. In *Alcina* worden personages die eerder niet met Bradamante in aanraking komen, nu wel met haar geconfronteerd. Deze personages zijn niet per se op hand van Bradamante; zo is Alcina vooral bezig met haar eigen belangen, en Oronte koestert wrok tegen Bradamante omdat Morgana verliefd is op haar. Zij zullen niet in dezelfde termen over Bradamante spreken als Ruggiero en Melissa zullen doen. Dat betekent dat ook andere, eventuele negatieve eigenschappen van Bradamante worden benoemd. Het personage wordt op die manier gelaagd. Een goed voorbeeld van een dergelijke situatie is de scène waarin Morgana er achter komt dat Bradamante en Ruggiero een koppel zijn. Ze zegt vervolgens tegen Bradamante:

“Mentitrice, che vuoi?
[...]
Ospite ingannatrice!”⁸⁹

De liefde van Morgana slaat dus om in woede. Ze noemt Bradamante specifiek een leugenaar omdat de andere vrouw heeft gelogen over haar identiteit. Het grappige is dat Morgana op die wijze bijdraagt aan het daadwerkelijk vormen van de identiteit van Bradamante door haar een nieuwe eigenschap toe te dichten. Omdat de andere personages op het eiland van Alcina de kans krijgen een bijdrage te leveren aan de identiteitsvorming van Bradamante, wordt het personage verrijkt.

Ten tweede krijgt Bradamante de optie om zelf bij te dragen aan de vorming van de identiteit van anderen en daardoor indirect ook aan haar eigen. Lacan gaat er vanuit dat de identiteit van een subject wordt gevormd door een spreker. Het subject is vervolgens in hiërarchie ondergeschikt aan de spreker. In *La Liberazione di Ruggiero dall'Isola d'Alcina* en *L'Isola d'Alcina* heeft dit grote gevolgen voor Bradamante. Ze is zonder meer ondergeschikt aan bijvoorbeeld Ruggiero. Bradamante heeft zelf niet de optie de identiteit van de andere personages vast te stellen. Daardoor heeft ze dus ook geen mogelijkheid om op gelijke voet met Ruggiero te komen. De gedachte hier is dat Ruggiero de identiteit van Bradamante vast kan stellen door haar eigenschappen te benoemen. Dat maakt Bradamante aan hem ondergeschikt. Als Bradamante de optie heeft om de eigenschappen van

⁸⁹ Händel, G.F. (1965): 95.

Ruggiero vast te stellen, maakt dat Ruggiero weer ondergeschikt aan Bradamante. Dat stelt hen in principe aan elkaar gelijk omdat ze beiden het initiatief hebben. In *Alcina* krijgt Bradamante een kans die ze eerder niet krijgt: de kans om iets te zeggen over Ruggiero. Dat maakt haar bij voorbaat gelijkwaardiger aan Ruggiero. Dit is een zeer grote verandering ten opzichte van de teksten van Saracinelli en Testi. De stem van Bradamante in *Alcina* is vooral gericht tegen Ruggiero. Wanneer Bradamante en Melissa voor Alcina worden geleid, valt het oog van Bradamante op haar verloofde, die zich van geen kwaad bewust is. "Ecco l'infido!"⁹⁰, merkt Bradamante vervolgens enigszins bitter op. Wanneer Ruggiero Bradamante probeert uit te dagen voor een duel om de liefde van Alcina, noemt ze hem een tweede keer een verrader.⁹¹ In latere scènes wordt Bradamante wat welsprekender. Ze vraagt Ruggiero waarom hij haar aanvalt, waarop Ruggiero zegt haar te haten omdat ze zijn rivaal is. Bradamante zegt dan over hem:

"Perfido amante, tu così mi dispreggi?

[...]

Indegno amante!"⁹²

Ruggiero is een ontrouwe en onwaardige geliefde volgens Bradamante. Uit de dialoog blijkt dat ze het totaal niet eens is met de manier waarop Ruggiero haar behandelt. Ruggiero lijkt echter niet te begrijpen dat haar woorden op hem slaan. De frustratie bouwt zich op in Bradamante, en wanneer Ruggiero haar niet direct herkent als zijn geliefde nadat Melissa met hem heeft gesproken, leidt dat tot de volgende uitbarsting:

"Crudel tu mi discacci, e pur son quella.

Vorrei vendicarmi

Del perfido cor,

Amor dammi l'armi

M'appresta il furor.

Sei barbaro, ingrato,

Ver chi per te langue;

Ma prendi, spietato,

Se vuoi anche il mio sangue."⁹³

⁹⁰ Händel, G.F. (1965): 21.

⁹¹ Händel, G.F. (1965): 42.

⁹² Händel, G.F. (1965): 45.

Bradamante lijkt ten einde raad te zijn op dit punt. Wat in ieder geval tot deze scène opvalt, is dat Bradamante geen enkel positief punt over Ruggiero naar voren draagt. Hij is ontrouw, een onwaardige geliefde, een barbaar, en bovendien ondankbaar. De negatieve mening van Bradamante over Ruggiero is deels te verklaren als een gevolg van de handeling die vooraf gaat aan de episode; de bevrijding van Ruggiero uit het betoverde kasteel van Atlante. Hier vindt Bradamante zich het slachtoffer van de impulsiviteit van Ruggiero, die ervandoor gaat op de rug van een gevleugeld paard. Anderzijds zijn de uitingen van Bradamante te verklaren als het resultaat van de relatie tussen Ruggiero en Alcina. Hoe dan ook wordt het gedrag van Ruggiero via Bradamante sterk afgekeurd. Later blijkt Bradamante ondanks alles toch in staat Ruggiero te vergeven voor zijn misstappen. Op deze wijze zet Bradamante zichzelf neer als een vergevingsgezinde vrouw, die veel over heeft voor haar geliefde, maar ook haar eigen, pure emoties durft te tonen. Ruggiero bevestigt dit beeld door haar te benoemen als "generosa donzella"⁹⁴, genereuze dame. Van een huilende vrouw die bidt om de terugkeer van haar geliefde is in ieder geval geen sprake meer. Bradamante's bijdrage in de identiteitsvorming van Ruggiero maakt de relatie tussen Bradamante en Ruggiero een relatie tussen gelijken.

De identiteit van Bradamante wordt in *Alcina* dus eigenlijk vastgesteld langs verschillende wegen. Allereerst door de wijze waarop over Bradamante wordt gesproken door de andere personages, en ten tweede door de wijze waarop Bradamante op zichzelf reflecteert in haar dialogen met Ruggiero. Uit de combinatie van deze twee punten komt naar voren dat Bradamante een veelzijdiger personage is geworden. Ze beheerst het spel van schijn en werkelijkheid tot in de vingers door succesvol door te gaan voor haar eigen tweelingbroer Ricciardo. Dat maakt dat bijvoorbeeld Morgana Bradamante een leugenaar noemt. Tegelijkertijd is Bradamante een vergevingsgezinde vrouw in haar strategie om Ruggiero voor haar terug te winnen. Ze is tot grote daden in staat om haar doel te bereiken. Daarbij voldoet ze op subtiële wijze aan de sociale standaard die in de tekst wordt gesteld. Want hoewel er niet langer sprake is van verwijzingen naar het neoplatoonse debat over de liefde, of de voorspelling van Merlijn, wordt er wel een bepaald gedragspatroon van Bradamante verwacht.

Dit patroon komt overeen met de eerder geïntroduceerde keuze tussen een kuis en losbandig leven. Bradamante spreekt tot twee keer toe over Ruggiero als een ontrouwe geliefde. Met die woorden plaatst Bradamante zich lijnrecht tegenover

⁹³ Händel, G.F. (1965): 63-64.

⁹⁴ Händel, G.F. (1965): 93.

haar verloofde. Haar woordkeuze bevestigt namelijk dat zij in tegenstelling tot hem, wel trouw is gebleven aan hun relatie. En hoewel Ruggiero in de eerste instantie heeft afgedaan naar de mening van Bradamante, lijkt ze nog steeds van plan te zijn met hem te trouwen. Op die manier maakt Bradamante een duidelijke keuze voor een kuise levensstijl. Ze kiest voor een leven als een gerespecteerde echtgenote. De duidelijke keuze die haar personage maakt is daarmee tot voorbeeld voor het publiek.

Conclusie

In vergelijking met *Orlando Furioso*, *La Liberazione di Ruggiero dall'Isola d'Alcina* en *L'Isola d'Alcina*, heeft in *Alcina* een spectaculaire verandering plaats met het verschijnen van Bradamante op het eiland van Alcina. Ook het thema van *Alcina* vormt een groot contrast met de eerdere stukken. De nadruk ligt in de barokke opera op de tegenstelling tussen schijn en werkelijkheid. Dit heeft positieve gevolgen voor het personage Bradamante. De thematisering van de opera maakt het voor haar mogelijk een onafhankelijke houding aan te nemen. Ze kan als Ricciardo direct in gesprek gaan met haar ontrouwe geliefde Ruggiero. Door Bradamante naar het eiland te verplaatsen wordt haar identiteit bovendien op een nieuwe manier geformuleerd. Andere personages dan Ruggiero en Melissa dragen bij aan de identiteitsvorming van Bradamante, en ook zijzelf heeft een significante bijdrage. Door Bradamante sprekend op te voeren verwerft ze een machtspositie, die haar in principe gelijkwaardig maakt aan Ruggiero. Voor Bradamante als vrouw betekent dit dat zij een actievere rol mag innemen in de verhouding tussen Ruggiero en zichzelf. Dit leidt tot een nieuwe interpretatie van de verhouding tussen de personages. Bradamante voldoet daarbij op subtiële wijze aan de sociale standaard die toch aan haar lijkt te worden gesteld; ze kiest uiteindelijk voor een kuise levensstijl. In vergelijking met de Renaissance opera's is er sprake van een vorm van emancipatie.

Conclusie

Hoe reflecteert de ontwikkeling van het personage Bradamante in theaterbewerkingen van de Alcina episode in de Renaissance en Barok op het beoogde ideale gedrag van vrouwen in die tijd?

Zoals blijkt uit de interpretaties van *Orlando Furioso*, de brontekst voor de besproken theaterbewerkingen, reflecteert het personage Bradamante uitstekend op het bestaande vrouwbeeld en de verwachtingen die men van vrouwen heeft in de Renaissance. Bradamante wordt duidelijk geprofileerd als een ideale toekomstige echtgenote en moeder. Ze maakt een duidelijke keuze voor een kuis levensstijl en accepteert Ruggiero als haar toekomstige echtgenoot. Door deze keuze past Bradamante perfect in het patriarchale stelsel dat in die tijd de norm is. Eigenlijk verandert dit ook niet in de Renaissance toneelteksten. In *La Liberazione di Ruggiero dall'Isola d'Alcina* is Bradamante een passieve, godsvruchtige vrouw die haar identiteit laat bepalen door haar verloofde. Er is echter wel een ontwikkeling te zien in de manier waarop Bradamante wordt beschouwd; volgens het neoplatoonse debat over de verschillende vormen van liefde, is Bradamante in het toneelstuk van Saracinelli een vertegenwoordigster van hemelse liefde. Dit is een verandering ten opzichte van *Orlando Furioso*, waarin Bradamante nog vooral een icoon is voor

aardse liefde. De rol van Bradamante in *L'Isola d'Alcina* is meer ambigu. Ze wordt afgeschilderd als de perfecte echtgenote, waarbij sommige van haar eigenschappen worden geïdealiseerd. Tussen de definitieve versie van Orlando Furioso en het verschijnen van de toneelbewerkingen is enige tijd verstreken. Duidelijk wordt dat men in de Renaissance van een vrouw verwacht dat ze ten opzichte van haar man een passieve, onderdanige houding aanneemt, en zich zo in dienst stelt van de familie. In een kort tijdsbestek is het vrouwbeeld echter al aan verandering onderhevig. In de toneelteksten wordt de vrouw geïdealiseerd. Het Renaissance beeld van de vrouw is dus niet statisch te noemen.

In *L'Isola d'Alcina*, de Barokke opera, vindt de meest spectaculaire verandering plaats. Het personage Bradamante neemt in deze tekst een veel actievere rol in. Waar ze eerst gedwee wachtte op het haar geliefde, neemt ze in deze tekst het initiatief, wat zich vertaalt in een machtspositie van waaruit Bradamante zich volgens de theorie van Lacan bezig houdt met de vorming van de identiteit van onder andere Ruggiero. Dat maakt haar de gelijke van haar verloofde. Dit vormt een groot contrast met de sociale standaard in de Renaissance teksten, waarin de vrouw vooral een volgzaam dame was. De verhouding tussen man en vrouw is veranderd. Hoewel deze ontwikkeling plaats heeft, wordt van Bradamante nog wel verwacht dat ze kiest voor een leven als een kuise, getrouwde vrouw.

Uiteindelijk kan worden gezegd dat elk van de teksten in hoge mate reflecteert op wat vanuit de samenleving wordt verwacht van vrouwen. Die verwachtingen zijn subtiel aan verandering onderhevig, wat zich uiteindelijk ook vertaalt in veranderingen in de manier waarop de vrouw ten tonele worden gevoerd. Voor Bradamante specifiek betekent dit bijvoorbeeld dat ze de kans krijgt te verschijnen op het eiland van Alcina en zo een actieve rol te spelen in het terugwinnen van Ruggiero. Haar personage maakt een grote ontwikkeling door die parallel loopt aan de ontwikkeling van het vrouwbeeld door de Renaissance en Barok.

Bibliografie

Adams Groesbeck, M. (1998) "'Tra noi non restò più di differenza': Men, Transvestites, and Power in *Orlando Furioso*", in: *Annali d'Italianistica*, Vol. 16 (1998).

Ariosto, L. (1516) *Orlando Furioso*. Dorigatti, M. (ed.) (2006) Ferrara: Leo S. Olschki.

Ascoli, A.R. (1987) *Ariosto's Bitter Harmony. Crisis and Evasion in the Italian Renaissance*. Princeton: Princeton University Press.

Ascoli, A.R. (2003) "Fede e rescrittura: Il Furioso del 1532", in: *Rinascimento*, Vol 43 (2003).

Bateman, J.C. (2007) "Amazonian Knots: Gender, Genre and Ariosto's Women Warriors", in: *MLN*, Vol. 122 (2007).

Benson, P. J. (1992) *The Invention of the Renaissance Woman. The Challenge of Female Independence in the Literature and Thought of Italy and England*. Pennsylvania State University Press.

Bryce, J. (1992) "Gender and Myth in the *Orlando Furioso*", in: *Italian Studies*, Vol. 47 (1992).

Burke, P. (1998) *The European Renaissance. Centres and Peripheries*. Oxford: Blackwell Publishers Ltd.

Caccini, F. (1998) *La Liberazione di Ruggiero dall'Isola d'Alcina. Firenze 1625*. Florence: Studio per edizioni scelte.

Döring, R. (1973) *Ariostos "Orlando Furioso" im italienischen Theater des Seicento und Settecento*. Hamburg.

Freund, P. (2006a) *Stage by Stage. Volume 3. Dramatis Personae: The Rise of Medieval and Renaissance Theatre*. London: Peter Owen.

Freund, P. (2006b) *Stage by Stage. Volume 4. Laughter and Grandeur. Theatre in the Age of the Baroque*. London: Peter Owen.

Händel, G. F. (1965) *Alcina. An Opera*. Ridgewood: Gregg Press Incorporated.

Hairston, J.L. (2000) "Bradamante, 'Vergine Saggia'; Maternity and the Act of Negotiation", in: *Exemplaria*, Vol 12, No 2 (Herfst 2000).

MacCarthy, I. (2004) "Alcina's Island: From Imitation to Innovation in the *Orlando Furioso*", in: *Italica*, Vol. 81, No. 3 (Herfst 2004).

Mitchell, J. & Rose, J. (ed.) (1983) *Jacques Lacan and The Ecole Freudienne*. London: The Macmillan Press Ltd.

Saracinelli, F. & Caccini, F. (1625) *La Liberazione di Ruggiero dall'Isola d'Alcina*. Graf, A. & Mills, S. (tr.) (2010) <http://primalamusica.com/francesca-caccini-3191-0.html> (1 mei 2010)

Shemek, D. (1998) *Ladies Errant. Wayward Women and Social Order in Early Modern Italy*. London: Duke University Press.

Testi, F. & India, S. d' (1626) *L'Isola d'Alcina*. <http://www.librettidopera.it/isoalcina/isoalcina.html> (1 mei 2010)

Zatti, S. (1990) *Il Furioso fra epos e romanzo*. Lucca: Maria Pacini Editore.