



HAL
open science

De eerste Italiaanse vertaling van Hendrik Conscience. Een imagologische verkenning

Roberto Dagnino

► **To cite this version:**

Roberto Dagnino. De eerste Italiaanse vertaling van Hendrik Conscience. Een imagologische verkenning. Grensverleggende beelden. Literaire transfer uit de Lage Landen naar Zuid-Europa, Academia Press, pp.123-148, 2020, 978 94 014 5817 7. hal-03716946

HAL Id: hal-03716946

<https://hal.science/hal-03716946>

Submitted on 12 Jul 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NoDerivatives 4.0 International License

DE EERSTE ITALIAANSE VERTALING VAN HENDRIK CONSCIENCE

Een imagologische verkenning

Roberto Dagnino

Universiteit van Straatsburg, Frankrijk

ABSTRACT

This article takes into account two recent developments in translation studies: the spatial turn in the humanities on the one hand, and the cultural turn in the translation studies on the other. Both these developments have led to an increasing attention for the cross-border and cross-language circulation of literature. This article focuses on the very first Italian translation of Hendrik Conscience, the collection *Vita domestica dei Fiamminghi* (1846, transl. Tommaso Gar), which was probably also the very first contact of Italian readers with a Flemish author. It is therefore a 'foundational' text for the study of the Italian image-building about Flanders. It appears that Gar worked from the German translation (*Flämisches Stilleben*, 1845) by Melchior von Diepenbrock. This intermediary text is therefore used here as a 'touchstone'. Gar's translation strategy is not always consistent, but three aspects emerge clearly: 1) Gar does not seem to have had access to the Dutch original, which means that he has generally followed Diepenbrock's translation choices (fewer footnotes, some limited textual changes); 2) Gar's 'voice' as a translator can be heard here and there; for example, he sometimes tried to weaken the strong anti-French tone of Conscience's novels, which would have been hard to digest for the Italians, by placing some French inserts, which are not present in either the Dutch or the German texts; 3) Gar's interest in Conscience ultimately seems to have had to do more than anything with the Flemish author's success in Germany, considering also that Gar mainly tried to profile himself within the Italian literary system as a Germanist and a *connoisseur* of the German cultural scene.



Theoretisch kader

In de laatste jaren hebben cultuurgeschiedenis, letterkunde en vertaalstudies een opmerkelijke onderlinge toenadering meegemaakt. Naast de traditionele focus op synchronisch onderzoek en zich sterk professionaliserende opleidingen hebben vertaalspecialisten een vakgebied herontdekt dat tot dan toe sterk onderbelicht was gebleven. Zo is er groeiende aandacht gewijd aan de studie van vertaalopvattingen en -praktijken in het verleden, wat ook literatuurhistorici niet onverschillig heeft gelaten. Door de circulatie van (literaire) vertalingen in diachronisch perspectief te bestuderen kunnen er namelijk nieuwe inzichten worden verworven die de traditionele taal- en nationale grenzen overstijgen. Vanuit cultuurhistorische hoek zijn vooral de imagologische studies aan een opmars bezig geweest. Naar de bekende definitie van Beller en Leerssen heeft imagologie het doel 'to describe the origin, process and function of national prejudices and stereotypes, to bring them to the surface, analyse them and make people rationally aware of them' (Beller, 2007, pp. 11-12). Dit heeft geleid tot het repertoriëren van nationale en etnische stereotypen door de eeuwen heen, om te beginnen in literaire werken, maar de laatste tijd ook steeds meer in andere non-fictionele discursieve producten (Van Doorslaer, 2012, p. 125), en tevens tot een beter inzicht in de manier waarop stereotypen geconstrueerd en onderhouden worden. Tegelijkertijd biedt dit de kans om aandacht te besteden aan het sociobiografische profiel, de netwerken alsook de discursieve en niet-discursieve praktijken van individuele bemiddelaars die een dergelijke circulatie van *imagines* mogelijk hebben gemaakt (Roig-Sanz & Meylaerts, 2018, pp. 1-7, 14-15). Stereotypen kunnen namelijk alleen in stand worden gehouden zolang er culturele agenten zijn die ze bewust of onbewust in hun werk en netwerken hantieren (of wijzigen) en zodoende verspreiden.

De net beschreven interdisciplinaire toenadering heeft veel te maken met de zogenaamde *spatial turn* in de humane wetenschappen, waarin de conceptualisering van ruimte, grenzen en bewegingen een centrale plaats heeft ingenomen als cognitief instrument dat de mensheid nodig heeft in haar poging de wereld en de werkelijkheid beter te begrijpen en te interpreteren. Een ontwikkeling met zowel thematisch als methodologisch ingrijpende gevolgen: enerzijds 'eine Modellierung der verschiedenen kulturellen, sozialen und ästhetischen Konzepte von Raum', anderzijds 'die Überprüfung bzw. Revision disziplinenespezifischer Methoden' die bij de 'Analyse von Räumlichkeit und Raumerfahrung' om de hoek komen kijken (Hallet & Neumann, 2009, p. 12). De toenadering tussen vertaalwetenschap en imagologie hoeft in dit kader niet te verbazen: het toegankelijk maken van teksten uit andere taalgebieden vertoont duidelijk potentieel voor een meer *cross-border* oriëntatie. De circulatie van teksten, over evengoed taal- als politieke grenzen,

biedt in deze context een uitgelezen studieobject om een louter tekstuele aanpak van vertalingen te overstijgen door middel van cultuurhistorische inzichten die de onderlinge *image-forming* over verschillende landen en volkeren centraal stellen. Met andere woorden, de *spatial turn*, waaraan vertaling als per definitie grens- en taaloverschrijdende praktijk een grote bijdrage kan leveren, wordt hier gecombineerd met een *cultural turn* in vertaalstudies of, als men wil, een *translational turn* in culturele studies (Bassnett, 1998, gecit. in Laiho 2009, p. 116): een combinatie die interdisciplinariteit sterk bevordert en ervoor zorgt dat de traditionele hiërarchieën tussen ‘grote’ en ‘kleine’ literaturen kunnen worden overstegen (Roig-Sanz & Meylaerts, 2018, pp. 1-7).

Tegelijkertijd is deze benadering nog jong en veelzijdig en veel aspecten zullen het in de toekomst verdienen nader bestudeerd en gedefinieerd te worden. Flynn, Leerssen en Van Doorslaer (2016) hebben in het bijzonder het belang benadrukt van een *multi-level* aanpak waarin verschillende elementen in de vertaalanalyse van een tekst worden opgenomen. Op deze manier kunnen niet alleen louter tekstuele kenmerken van de vertaalde tekst ten opzichte van het origineel aan het licht worden gebracht. De context waarin de vertaling ontstaat, dient evengoed in beschouwing te worden genomen, net als de intertekstuele analyse van de disseminatie van bepaalde imagologische ‘beelden’ in andere teksten of via andere media (Flynn, Leerssen en Van Doorslaer, 2016, p. 3). Al eerder had ook Soenen vanuit een enigszins ander oogpunt het meerlagige karakter van de link tussen vertalingen en nationale *image-forming* gesystematiseerd. Volgens hem kan een analyse van dat verband op drie niveaus plaatsvinden: de analyse van de keuze van de vertaalde of te vertalen teksten, die van de vertaling zelf, met alle tekstuele en culturele elementen die daarin vervat zijn, en het onderzoek naar de receptie van de teksten in andere taalgebieden of nationale contexten (Soenen, 1992). Vooral dit derde niveau is hier van belang aangezien deze bijdrage een indirecte vertaling betreft, via een tussentaalgebied dat vertaalkundig en imagologisch dan ook voor een cumulatief effect zorgt dat in de analyse zoveel mogelijk verdisconteerd dient te worden.

Tegelijkertijd moet worden onthouden dat stereotypen niet altijd even snel in het oog springen. Stereotypering treedt vaak onbewust en impliciet op, via *mentioning* eerder dan actief *using* (Flynn et al., 2016, p. 3), en het wordt dan ook onmogelijk om bepaalde stereotypen op het conto van één auteur, één bron of één bepaalde factor te schrijven. Bovendien houden verschillende stereotypen elkaar vaak in stand. Een bepaald zelfbeeld kan ‘from inside’ worden versterkt maar ook ‘from outside’ door een even sterk tegenbeeld toe te schrijven aan een andere cultuur (Florack, 2007). Het is ten slotte ook nog zo dat teksten – vooral oudere vertalingen – door gebrek aan historische gegevens soms niet op alle drie door Soenen gesuggereerde niveaus toegankelijk blijken. Er dient dan ook veeleer een hele ‘*trail*

of transmission and dissemination' te worden gereconstrueerd, het netwerk van culturele bemiddelaars en actoren (uitgevers, vertalers, recensenten, enz.) die verspreiding mogelijk hebben gemaakt (Flynn, Leerssen en Van Doorslaer, 2016, p. 5). Dit rekening houdende met het feit dat deze actoren in het kader van (nationale) circuits en eigen agenda's opereerden waarin institutionele factoren en tradities een rol hebben gespeeld. Anders gezegd, vertalingen overschrijden wel grenzen, maar dat kunnen ze vooral doen omdat grenzen nog wel degelijk van invloed blijken (ibid., 6).

In dit artikel wordt één studiegeval onder de aandacht gebracht, als bescheiden bijdrage aan de reconstructie van die *trail of transmission* die Hendrik Conscience en het in zijn oeuvre vervatte beeld van Vlaanderen voor het Italiaanse publiek heeft ontsloten. De circulatie van Conscience in andere talen heeft de afgelopen jaren flink wat interesse gewekt, onder meer in het kader van internationale onderzoeksprojecten die de traditionele scheiding tussen neerlandistiek intra en extra muros afgebroken hebben en de Nederlandse literatuur in een meer internationaal, meertalig kader hebben geplaatst.¹ Zo ook voor de Italiaanse vertalingen van Conscience's romans, waarvan vele tot voor kort onbekend waren. Het onderzoek naar 'Enrico' Conscience heeft al veel interessante gegevens aan het licht gebracht, maar deze zijn voorlopig nog niet aan een expliciet imagologische analyse onderworpen. In het vervolg zal dan ook een kort overzicht worden voorgesteld van de verspreiding van Conscience's werk in Italië om vervolgens over te gaan tot een meer *in-depth* – zij het ook beperkte, door de geringe omvang van één artikel – studie van het beeld van Vlaanderen dat te destilleren valt uit de allereerste vertaling van de Vlaamse auteur in het Italiaans.

Conscience in Italië. De stand van zaken

Wellicht mede ten gevolge van zijn dalende populariteit in eigen land, heeft het succes van Conscience buiten de Belgische grenzen lange tijd betrekkelijk weinig belangstelling gewekt bij neerlandici. Ondertussen is wel gebleken dat dit vooral een blinde vlek was (Couttenier & Verschuere, 2013a). Alleen in Italië zijn maar liefst 59 vertalingen (of hervertalingen) aangetroffen over een periode van ruim een eeuw en bij uitgevers van uiteenlopende signatuur. In de Italiaanse Conscience-receptie zijn dan ook meerdere fases te onderscheiden. Na enkele uitgaven, uit de jaren 1840 en 1850, waarin een zekere aandacht werd besteed aan de Vlaams-culturele achtergrond van de vertaalde verhalen, werd Conscience vanaf de jaren 1860 gepubliceerd door grote commerciële uitgevers, zoals de bekende Sonzogno en Treves, die hem vooral als consumptieliteratuur op de markt brachten,

mogelijk eerst als feuilleton en pas later als boek. Dit gebeurde duidelijk onder invloed van Franse uitgevers met wie hun Italiaanse evenknieën soms nauwe banden hadden. Zo had de Milanese uitgever Sonzogno, de eerste grote commerciële uitgever die Conscience publiceerde, een filiaal in Parijs om de nieuwigheden uit de Franse markt er zo sneller uit te kunnen pikken. Juist mede door Consciences vriendschap met de Franse succesauteur Dumas werden zijn romans dan eerder als onderhoudend dan volwaardig literair gezien. Het sterke sentimentalisme, de religieuze verwijzingen en de vaak rurale (of pauperistische) settings droegen fors bij aan deze perceptie die in feite een kwalitatieve afwaardering inhield. Niet verbaazingwekkend werd Conscience vanaf de jaren 1890 opgemerkt – en vervolgens zo goed als gemonopoliseerd – door katholieke uitgevers die van de kerkelijke hiërarchieën als het ware vrij spel hadden gekregen om het Italiaanse (vrouwelijke) publiek aan moreel gezonde lectuur te helpen. Ook in dezen leunden zij sterk op vergelijkbare ontwikkelingen op de Franse markt. In het interbellum groeide ten slotte de behoefte om actiever in de tekst in te grijpen om die van zijn wat oubollige karakter te ontdoen. Deze tendens werd mede veroorzaakt door de evolutie van de publiekssmaak. Conscience leek steeds ongeschikter voor volwassen lezers en werd steeds meer als moreel verantwoorde jeugd- (en dan vooral meisjes)literatuur gezien. Na enkele moderniseringspogingen na de Tweede Wereldoorlog verscheen in 1967 de laatste Italiaanse vertaling (voor de jeugd) van deze auteur.

Het verhaal van Conscience in Italië wordt ook nog gekenmerkt door een aantal opvallende elementen. Een paar (op zich niet oninteressante) twijfelgevallen daargelaten, hebben alle romans en novellen van Conscience Italië via een omweg bereikt. Ze zijn dan ook meestal uit het Frans en soms – vooral in het begin – uit het Duits overgezet door vertalers die het Nederlands vaak niet machtig waren. Dit leidde ertoe dat de keuzes van de Franse en Duitse vertalers (én uitgevers) automatisch overgenomen werden, zoals ook in het hier aangehaalde voorbeeld in ruime mate het geval is geweest. Maar ook de behoeftes van het Italiaanse literaire circuit wogen op de selectie van te vertalen titels, zoals de wil van een uitgever om zich op de markt te positioneren of een bepaald – doorgaans katholiek – ideologisch kader te promoten. Het was uiteindelijk het Vlaamse culturele element dat in de meeste gevallen sterk onderbelicht moest blijven. In extreme gevallen werd de naam van de auteur verkeerd gespeld of werd Conscience zonder omhaal als Franse schrijver voorgesteld. Dit was allemaal ongetwijfeld niet bevorderlijk voor het aanwakkeren van de belangstelling voor de Vlaamse c.q. Nederlandstalige cultuur en het ontstaan van een Italiaanse beeldvorming daarvan. Maar het was evenmin verbazingwekkend, wetend dat Italiaanse uitgevers, onder invloed van de Franse kritiek, Consciences romans al gauw gingen zien als voorbeelden van *littérature de consommation*. De paradox hiervan is wel dat Conscience (en de Vlaamse literatuur?) zo

goed als onbekend bleef bij het gros van het Italiaanse publiek, maar zijn romans toch veelvuldig (her)vertaald en (her)uitgegeven werden en als zodanig meerdere generaties lezers hebben moeten bereiken.²

De imagologische invloed van Consciences vertalingen op het Italiaanse Vlaanderenbeeld is nagenoeg onmogelijk te reconstrueren, des te meer omdat – zoals gezegd – de meeste lezers vaak niet eens wisten wat het belang van deze auteur is geweest binnen Vlaanderen of niet geattendeerd werden op het feit dat hij uit Nederlandstalig België afkomstig was. Het zou zeker interessant zijn om na te gaan welk beeld België als nieuw land in Italiaanse culturele kringen in de jaren 1830 begon te krijgen, op langere termijn ook via Franstalige bronnen en contacten die vermoedelijk al ten tijde van en kort na de onafhankelijkheid voor een eerste imagologische basis hadden gezorgd. Op kortere termijn is het zeker even nuttig om de teksten zelf meer in detail door te nemen. In dit artikel zal ik eenvoudigweg bij het begin beginnen, namelijk met de allereerste vertaling van drie novellen van Conscience, die dan ook – om aan Soenens classificatie te herinneren – vooral op het niveau van de gekozen teksten en van de vertaalkeuzes zelf onderzocht zal worden, ook al zal dit tevens de kans bieden om enkele hypothesen te formuleren over de intenties van de vertaler.

De eerste werken van Conscience in Italiaanse vertaling verschenen in Florence in 1846 in een bundel getiteld *Vita domestica dei fiamminghi*, verzorgd door de letterkundige Tommaso Gar. De keuze voor deze uitgave ligt niet alleen chronologisch maar evengoed imagologisch voor de hand aangezien deze teksten vermoedelijk de allereerste vertalingen van Vlaamse teksten zijn geweest die voor een Italiaans publiek waren bedoeld. Hiermee hebben zij niet alleen bijgedragen aan de beeldvorming rond Vlaanderen bezuiden de Alpen. Zij hebben er zelfs als het ware het fundament voor gelegd. Het is bovendien al opgemerkt dat de vertaler zichzelf als cultuurbemiddelaar presenteerde, onder meer door contextuele achtergrondinformatie toe te voegen aan de tekst of via periteksten. Welke vormen nam deze bemiddelingsrol concreet aan in de vertaling zelf? Welke – als het ware ‘funderende’ – elementen bevatte het beeld van Vlaanderen dat uit die eerste Italiaanse vertaling voortvloeyde? En in welke mate was dat beeld het product van tekstuele elementen uit het Vlaamse origineel, uit de (Duitse) tussentekst of uit de koker van de Italiaanse vertaler? Anders gezegd, waar en hoe was de ‘stem van de vertaler’ te horen in zijn werk?

Het beeld van Vlaanderen in de eerste Italiaanse vertaling van Conscience

Vlaanderen vs. Frankrijk: een imagologische botsing

Door de combinatie van biografische gegevens over de vertaler en de aanwezigheid van parateksten leent Gars vertaling zich uitstekend voor een imagologische analyse. Het boek, waar achterin ook een roman van de Zwitserse Heinrich Zschokke is opgenomen, verscheen bij Poligrafia Italiana en opent met een ‘Avvertimento a chi legge’, oftewel een waarschuwing voor de lezers, van de hand van de vertaler zelf. Zoals bij eerder onderzoek al aangetoond, laat de interesse van de vertaler de invloed van de heersende waarden in het Italiaanse literaire circuit zien. Zo werden Consciences nouvelles door Gar geprezen vanwege hun ‘morele doel’, de ‘waarachtigheid van de personages en gebeurtenissen’ en meer in het algemeen voor hun ‘universele karakter’ (Conscience, 1846, p. 7; Dagnino, 2013, pp. 338-339).³ De drie hier opgenomen novellen (*Siska van Roosemael*, *Hoe men schilder wordt* en *Wat een moeder lyden kan*) zijn niet toevallig geselecteerd. Ze behoorden ook in Vlaanderen tot de meest populaire teksten van de Antwerpse auteur en waren in 1845 in het Duits vertaald door de geestelijke Melchior von Diepenbrock, de latere bisschop van Breslau, met de overkoepelende titel *Flämi-sches Stilleben, in drei kleinen Erzählungen*. Sterker nog, Gar, die afkomstig was uit het toenmalige Italiaanstalige gedeelte van het Habsburgse Rijk en student in Wenen was geweest, laat in zijn voorwoord direct weten Diepenbrocks tekst als bron te hebben gebruikt.⁴ Dit hoeft niet te verbazen aangezien juist die eerste Duitse vertaling in meerdere landen een belangrijk doorgeefluik is geweest dat voor een eerste Europese kennismaking met Conscience zorgde (Couttenier & Verschuere, 2013b, p. 101); een duidelijk voorbeeld van de *multi-level* opeenstapeling van imagologische elementen in vertalingen die via een tussentaal zijn ver-richt. Begrijpelijkerwijs dus beschouwt Gar het feit dat Conscience in Duitsland aan een opmars bezig was als een teken van waarde. En juist dat heeft hem doen besluiten deze auteur ook bij Italiaanse lezers bekend te maken. Niet dat de Vlaamse auteur helemaal vrij is van imperfecties. Vooral de overduidelijke negatieve houding jegens Frankrijk en de Franse cultuur komt bij Gar ietwat te sterk over, ook al kan hij daar wel begrip voor opbrengen: ‘Vlamingen wijden zich tot de bestudering van hun geschiedenis en hun taal en daardoor tot hun nationale heropleving [...]. Wij Italianen zullen daarom de overdrijving van zo een edele neiging niet afkeuren’ (Conscience 1846, p. 8).⁵ De heropleving van een Vlaamse cultuur in het jonge België kon namelijk pas mogelijk worden als het Frans minder overheersend zou worden. Dit deed Gar ongetwijfeld denken – tussen de

regels door – aan de situatie van het Italiaanse schiereiland in zijn lange strijd tot politieke eenwording (Dagnino, 2013, p. 339).

Het contrast tussen Franse en Vlaamse zeden is hoe dan ook een van de krachtigste imagologische elementen in de drie novellen, in het bijzonder in *Siska van Roosemael*, waarin zelfbeeld en heterostereotypen, zoals te verwachten viel, elkaar als het ware in stand houden. Het betreft hier impliciete elementen die al in het Nederlandse origineel aanwezig waren en door Gar (en Diepenbrock) getrouw zijn bewaard. Om te beginnen wordt het gezin Van Roosemael als een traditioneel Vlaams gezin voorgesteld, met eigen genealogie en al. Vervolgens worden de twee ouders geprezen vanwege hun ‘arbeidzaam leven’ (5) en hun onvermoeibaarheid in het beheer van de drogisterij van de vader in Antwerpen, een bezigheid die hun geen tijd had gelaten om zich te ‘verfranschen’. Ook hun eenvoudige kleding wordt aangeprezen: die was wellicht niet naar de eigentijdse mode maar wel van degelijke kwaliteit. Kortom, een typisch voorbeeld van ‘burgers van de oude Vlaemsche wereld’ (6).⁶ Kort daarna wordt ook hun karakter geschetst: ‘godvruchtig, werkzaam, ootmoedig en bovenal vredezoekend’ (6). Zo waren ze overtuigd dat het beter is ‘alle dagen eenen eerlijk gewonnen stuiver ter zijde te kunnen leggen, dan zich met streken en met bedriegerij in twee of drie jaren zoo rijk te tooveren, [...]’ (6) en nogmaals: ‘zy waren Vlaemsche burgers van den ouden eed’ (7).⁷ Het Vlaanderenbeeld dat hier naar voren wordt gebracht – door Conscience zelf – is duidelijk gefundeerd op de conservatieve, kleinburgerlijke waarde van traditie, gezin, God en vaderlandsliefde, dit laatste vooral te interpreteren als trouw aan de eigen (Vlaamse) taal en cultuur.⁸ Dit zijn ook meteen de waarden waarmee Siska was opgevoed. Net als haar ouders was het meisje zelf ook ‘godvruchtig, onderdanig, beminnend, niet dartel, niet lui, niet eigenzinnig’ (7). Haar typisch noordelijke, Brabantse uiterlijk maakt haar portret van perfecte Vlaamse alleen maar compleet: ‘van omtrent de vijftien jaren, tamelijk lang opgeschoten voor haren ouderdom, fraai van gestalte en van gelaat, met blond haar en blauwe oogen’ (7), die haar moedertaal ook nog goed had geleerd op de lokale gemeenteschool.⁹

Dit idyllische tafereeltje raakt in de loop van het verhaal verstoord als Siska het idee opvat, voor een deel onder invloed van haar buurmeisje Hortensia Spinael, om haar opvoeding op een Franstalige kostschool voort te zetten. Siska’s ouders laten zich overreden. Zowel Siska als haar moeder (die overigens ook Siska heet) is sterk onder de indruk van de ‘fransche sijk’ (9) van Hortensia, die ondertussen door het leven gaat als Hortense, en ook van haar ‘lonken en pinken’ en haar ‘schoone en liefvallige Fransche tael’ (12).¹⁰ Waarom nog Vlaams leren, als iedereen het toch al spreekt?, aldus de moeder. Hortensia’s vader, schoenmaker en eigenaar van de winkel naast die van Siska’s vader, is uiterst verbaasd als hij de bezwaren van vader Roosemael hoort tegen de Franse manieren. De tijden zijn veranderd, houdt hij

hem voor, en de Franstalig geworden jeugd houdt van schoonheid en is bereid daar ook nog meer voor te betalen. Spinael waant zich al snel rijk: ‘Spreek mij van de Fransche jongheid; daer is vet op, alle maenden een paer leerzen, duer betaeld en ligt gemaekt’ (9).¹¹ De tegenstelling wordt kortom al vanaf de opening van het verhaal duidelijk geschetst, zonder – zoals wel vaker bij Conscience – al te veel psychologische nuances: Vlamingen zijn de *underdogs* die helaas wel vaker de verleiding niet kunnen verstaan zich bloot te stellen aan de gevaren van de oppervlakkige, materialistische Franse mode. ‘[M]en weet, wat goede hoedanigheden in de Vlaamsche inborst hunne wortelen hebben, en hoe gevaarlijk het is dien zuiveren grond te verfranschen’ (18).¹²

De lezer raadt het al: Spinael wordt door zijn kinderen verlaten zodra hij geen cent meer heeft en moet uiteindelijk onder de last van zijn schulden zwichten. De Vlaamse cultuur mag sterk traditie- en familiegetrouw zijn, ‘er zijn noch vaders noch kinderen in de Fransche beschaving’ (33).¹³ Egoïsme, hebzucht, list en bedrog heersen. En het duurt niet lang voordat dergelijke symptomen ook bij Siska waar te nemen zijn. Ze komt terug uit haar internaat met een groeiende afkeer voor haar Vlaamse *roots*. Zo laat zij zich opeens Eudoxie noemen en zit duidelijk verveeld met de boerse manieren van haar ouders. De ‘Fransche ligtzinnigheid’ krijgt in rap tempo de overhand boven de ‘vaderlyke zeden’ en de ‘Vlaamsche eerlykheid’ (32).¹⁴ Bovendien blijkt de Franse opvoeding al gauw erg oppervlakkig, in tegenstelling tot de ‘eene grondige Vlaamsche opvoeding’ (48)¹⁵: ‘Van de aerdrykskunde had zy onthouden dat Parys de schoonste stad der wereld is, het luilekkerland der jonge meisjes, waer men altyd malt en danst, [...]. De fabelkunde of mythologie had haer anders niets geleerd dan dat de godin der liefde Venus heet en dat de kleine Cupido haer zoon is. Verder wist zy de Fransche benamingen van alle soorten van kleederen en stoffen, van alle haertooisels, van alle pommaden, reuken en stanken, van alle pasteikens en bankettaertjes...’ (47-48).¹⁶

Haar vader zal het, net als Spinael, niet overleven, wel met het verschil dat Siska vlak voor de dood van de drogist haar fouten inziet en van hem vergiffenis krijgt. ‘Beter laet berouw dan geen’ (49), aldus de titel van het vijfde en laatste hoofdstuk.¹⁷ Te laat echter om de drogisterij te redden. Siska en haar moeder zullen de rest van hun leven in armoede en afzondering doorbrengen om hun (morele en financiële) schulden af te lossen. Hun slotgebed spreekt boekdelen: ‘Van het Fransche zedebederf bevryd ons, Heer!’ (55).¹⁸ De moraal mag duidelijk zijn: Vlaanderen is al sterk veranderd en het zal lange tijd duren alvorens de ‘moedertaal’ weer in oude glorie is hersteld. Maar te laat is het nog niet, lijkt Conscience te willen zeggen.

De anti-Franse toon ligt er dik bovenop, hier mogen we Gar gerust gelijk in geven. En het gebrek aan psychologisering zorgt er niet alleen voor dat personages

louter (nationale) types worden, maar ook dat de hele verhouding tussen Vlaams en Frans in het verhaal tot een zwartwit-tegenstelling wordt gereduceerd, volledig in lijn met de verwachtingen van de imagologie (Beller, 2007, p. 7). Alles wat Vlaams is, is nobel en puur. Alles wat uit Frankrijk komt, is slecht en verderfelijk. Bij flarden wordt Consciences tekst zelfs xenofob van toon. Zo zouden buitenlandse criminelen in eigen land ‘ratten’ worden genoemd, een label die de auteur nadrukkelijk op zuidelijke (Franse?) profiteurs opplakt: ‘dewyl de meesten dezer kwakzalvers ons uit het Zuiden toekomen, begint het volk dezen spotnaem nu uitsluitelyk toe te eigenen aen de leden eener enkele groote natie’ (Conscience 1857a, p. 7). Een keuze die Diepenbrock in het Duits heeft bewaard (‘Ratten’), terwijl Gar – overigens niet consequent – de voorkeur geeft aan het Italiaanse ‘arpie’ (harpijn), een term die wel eens vervangen wordt met ‘scioperati’ (nietsnutten).

Het moet bij dezen echter ook worden opgemerkt dat de anti-Franse houding vooral in *Siska van Roosemael* gethematiseerd wordt. De andere twee verhalen in de bundel zijn in eenzelfde *setting* geplaatst, een relatief arm, kleinburgerlijk milieu in Antwerpen, met personages die dezelfde normen en waarden uitstralen als het gezin Van Roosemael aan het begin van hun avontuur. Maar dit alles wordt nauwelijks als typisch Vlaams (en typisch on-Frans) voorgesteld, met uitzondering van de kleding van de moeder en de grootmoeder van de jonge Frans in *Hoe men schilder wordt*, die aan het begin ‘de gewone kleeding der arme burgers of werklieden van Antwerpen’ (74) dragen.¹⁹ *Siska van Roosemael* zet als eerste verhaal in de bundel meteen de toon, terwijl *Hoe men schilder wordt* en *Wat een moeder lyden kan* imagologisch gezien uiteindelijk betrekkelijk minder stof voor analyse bieden.

De keuzes van de Italiaanse vertaler

Gar beperkt zich niet tot een redelijk getrouwe vertaling van Consciences tekst – weliswaar via de Duitse tussenvertaling. Hij treedt her en der zelf op in het boek. Allereerst komt dit naar voren in het al genoemde voorwoord, waar hij, zoals gezegd, betekenis en minpunten van de Vlaamse auteur benadrukt. Een ander zichtbaar geval wordt gevormd door de voetnoten die in de drie verhalen sporadisch te vinden zijn, en nogmaals vooral in *Siska van Roosemael*. Uit een vergelijking met Diepenbrocks tekst blijkt al gauw dat een goed deel van deze voetnoten uit de koker van de Duitse vertaler afkomstig was. Gar neemt ze min of meer integraal over, maar vermeldt dat niet overal. Zo staat er bij de opening van het verhaal van *Siska van Roosemael* een voetnoot waarin de geschiedenis van het geslacht Pot, de familienaam van Siska’s moeder, in het kort wordt verteld. De naam schijnt te zijn gekozen omdat hij wijdverspreid is, en dus enigszins typisch Vlaams, en vooral

aan te treffen bij ‘geringe burgers’, waardoor de auteur zijn Vlaamse autostereotype indirect versterkt. Opmerkelijk is wel dat Gar afsluit met de vermelding ‘Noot van de Vertaler’, hiermee de ontorechte indruk wekkend dat hij de auteur daarvan is.²⁰

Kort daarna vult hij zelf een andere noot over de benaming ‘Ratten’ aan, met de vermelding ‘wij zijn zo vrij geweest hen *harpijen* te noemen’.²¹ Verder uitleg hiervoor wordt niet gegeven. De noot is overigens korter dan in het Nederlandse origineel. Hier ontbreekt namelijk het boven al aangehaalde deel waarin Conscience duidelijk maakte waarom ‘ratten’ de laatste tijd zo goed als alleen voor ‘kwakzalvers [...] uit het Zuiden’ werd gehanteerd. Dat de Italiaanse lezer dit niet te weten komt, ligt vooral aan Diepenbrock, van wie Gar de inkorting overneemt (Conscience 1845a, p. 22). Ook de informatie, in *Hoe men schilder wordt*, dat Van Bree en Wappers bestaande personen waren, beiden docenten op de Antwerpse kunstacademie, is afkomstig van de Duitse tekst, aangezien Conscience het om begrijpelijke redenen niet nodig had geacht dit te preciseren (Conscience, 1845b, p. 11).

De invloed van de Duitse tussentekst blijkt ook uit het aantal noten, flink kleiner dan bij Consciences origineel. De afgeschafte noten zijn dan vooral daar terug te vinden waar de auteur uitleg had gegeven over het (Antwerps) taalgebruik van zijn personages, een aspect dat systematisch genormaliseerd is door Diepenbrock (en Gar). In *Siska* alleen zijn in het origineel maar liefst driëntwintig voetnoten te vinden. Diepenbrock had zich beperkt tot zeven, met behoud van enkele taalkundige opmerkingen (bijvoorbeeld ‘flämisch: **verfranschen**, französische Manieren annehmen’; Conscience, 1845a, p. 21). Bij Gar zijn er zelfs slechts vier. Een enkele keer besluit de Italiaanse vertaler een kleine persoonlijke aanvulling toe te voegen. Bij een van de kindergebeden uit *Hoe men schilder wordt* had Diepenbrock de behoefte gevoeld om zijn lezers duidelijk te maken dat het hier om echt populaire, dagelijks opgezegde gebeden ging. Gar vertaalt de noot integraal en zet hem tussen aanhalingstekens, maar hij voegt er ook bij: ‘Tot zover de eerbiedwaardige Duitse vertaler, die de Italiaanse versie zo getrouw mogelijk heeft geprobeerd te volgen’.²² Opmerkelijk genoeg is dit ook de enige keer dat Gar te kennen geeft dat hij sommige noten, al dan niet met aanpassingen, overgenomen heeft van de Duitse vertaler.

De enige zichtbare uitzondering waarin één voetnoot aan Gar zelf toe te schrijven is, is te vinden in *Siska van Roosemael* waarin de lezers het niet schokkend nieuws wordt meegedeeld dat de Schelde door Antwerpen stroomt. Wellicht ten overvloede, voegt Gar er weliswaar meteen aan toe: ‘dan mogen de lezers die dit al wisten, mij vergeven’.²³ Ook in de opdracht aan het begin van het boek is de ‘stem van de vertaler’ duidelijk te horen. Zo droeg Diepenbrock zijn vertaling op aan

Conscience zelf, met wie hij blijkens zijn voorwoord rechtstreeks had gecorrespondeerd. Gar draagt zijn werk daarentegen aan jurist Karl ('Carlo') Mittermeier op, 'een waarlijk groot man door zijn krachtig verstand en zijn goed hart' (*ibid.*, p. 5)²⁴ en vriend van Italië, die de vertaler in 1845, tijdens een lange reis door Duitsland, persoonlijk had leren kennen (Zieger 1971, pp. 10-11; Allegri 1999). Niets lijkt daarentegen te wijzen in de richting van een rechtstreeks contact tussen Gar en Conscience zelf, in elk geval niet tijdens het vertaalproces. Het lijkt er bij nader inzien op dat Gar her en der – in het voorwoord en in een enkele voetnoot – de behoefte heeft gevoeld een eigen stempel te drukken op de culturele waarde van zijn vertaalwerk. Men zou er een ontkiemend zelfbewustzijn als vertaler kunnen waarnemen. Helaas wordt dit punt niet verder ontwikkeld. Gar komt voor de rest vooral naar voren als iemand die zich graag wilde profileren als germanist met goede connecties in Duitse culturele kringen. Kortom, eerder een bemiddelaar tussen de Italiaanse en de Duitse cultuur – en alleen subsidiair tussen de Italiaanse en de Vlaamse cultuur. Eens te meer wordt hiermee bewezen dat de context van elke (tussen)schakel in de (imagologische) *trail of transmission* essentieel is om de 'eindvertaling' en haar ontstaan naar waarde te kunnen schatten.

Andere sporen van Gars interventie springen minder snel in het oog en dienen dan ook eerder in de plooiën van de tekst te worden gezocht. Ten eerste worden alle persoonsnamen in de verhalen, naar negentiende-eeuwse praktijk, veritaliaanst. Siska is de enige naam die niet veranderd wordt, de rest krijgt een Italiaanse vertaling, soms gecalqueerd op het Duits. Dit begint bij de titel van *Siska* al, die in het Italiaans *Siska Rosemal* wordt, naar aanleiding van de spellingsaanpassing van Diepenbrock die het tussenvoegsel 'van' naar eigen schrijven weghaalde om bij Duitse lezers niet de indruk te wekken dat het hier om adellijke personages zou gaan (Conscience, 1845a, p. 19). Verder heten de vader van Siska Giovanni ('Jan'), haar buurman Spinale ('Spinael') en de vrouwelijke personages in *Wat een moeder lyden kan* Anna en Adele, in tegenstelling tot de Nederlandse Annah en Adela, een spellingsaanpassing die al in het Duits was gehanteerd. In *Hoe men schilder wordt* wordt Frans' vriend Koben Giacometto, na in het Duits genormaliseerd te zijn tot Jakob. Vreemd genoeg wordt kort daarna de bijfiguur Trees met 'Lena' (Conscience, 1846, p. 100) vertaald, ook al laat een vergelijking met de Duitse vertaling snel blijken dat dit eens te meer te wijten was aan Diepenbrock. De Duitse bisschop had de naam immers om onduidelijke redenen tot 'Lene' (Conscience, 1845b, p. 21) verduitsd, niet al te consequent overigens aangezien een andere Trees uit *Wat een moeder lyden kan* wel als 'Theres(e)' in het Duits (Conscience, 1845c, p. 15) en vervolgens 'Teresa' in het Italiaans (Conscience, 1846, p. 167) is behouden. In een enkel geval blijft een naam wel geëxotiseerd. Zo heet de (verfranse) zoon van een barbier in *Siska van Roosemael* 'Pietro Vonderzang' (*ibid.*, 65) in

plaats van Consciences ‘Piet Van der Tangen’. Ook hier heeft Gar, uiteraard onbewust, Diepenbrocks verduitsing gevolgd (‘Peter Vonderzang’, vgl. Conscience 1845a, 85).

Ten tweede worden plaatsnamen vertaald of ze vallen soms zelfs gewoon weg. Zo begeeft Siska’s vader zich ’s zondags naar de ‘ponte di pietra’ (Conscience, 1846, p. 14) – ‘de Steenenbrug’ bij Conscience (Conscience, 1857a, p. 7) en ‘[nach der] Steinbrücke’ bij Diepenbrock (Conscience, 1845a, p. 23) – een ontspanningsplaats niet ver van Antwerpen, aldus een voetnoot. Verder verdwijnt de begraafplaats Stuivenberg (inclusief voetnoot met uitleg; Conscience, 1857b, p. 8) uit de Duitse en de Italiaanse vertalingen van *Wat een moeder lyden kan*. Het wordt er dan vervangen met een algemener en suggestiever ‘ein anderes noch kühleres Bettchen’ (Conscience, 1845c, p. 10) en ‘un ben altro letto e più freddo’ (Conscience, 1846, p. 160). Ook straatnamen worden meestal ‘geneutraliseerd’. In dezelfde novelle wordt de ‘Vrydagsche markt’ (Conscience, 1857b, pp. 12-13) genormaliseerd, eerst tot ‘Versteigerung’ (Conscience, 1845c, p. 18) en ‘[vanne pure] all’incanto’ (Conscience 1846, 168) in hoofdstuk 2, en daarna tot ‘Versteigerungsgeschäft auf dem Freitagsmarkte’ (Conscience 1845c, 18) en ‘l’asta pubblica del venerdi’ (Conscience, 1846, p. 168) in hoofdstuk 3. Op dezelfde bladzijde wordt ‘naar de zijde van het Valkenstraatje’ (Conscience, 1857b, pp. 12-13) simpelweg weggehaald terwijl de Hobokenstraat aan het einde van het verhaal gewijzigd is als ‘um die Ecke des Marktes’ (Conscience 1845c, 32) en ‘dietro il canto del mercato’ (Conscience, 1846, p. 182). Allemaal kleine voorbeelden die de *imprinting* van de Duitse tekst op het werk van de Italiaanse vertaler voelbaar maken.

Enkele meer ingrijpende aanpassingen

Ten slotte zijn er een aantal meer structurele ingrepen in de Italiaanse vertaling te vinden, voornamelijk in *Come si diviene pittore*. Deze stroken niet met het Nederlandse origineel, maar eens te meer wel met de Duitse vertaling. Het gaat soms om passages die weggelaten of verplaatst worden, zoals hier, aan het begin van het verhaal, waarin de tekst van het liedje verdwenen is en het einde van de eerste alinea naar voren is geschoven (zie vetgedrukte passages, markering niet in het origineel):

Tabel 1. Vergelijking tussen de Duitse en de Italiaanse vertalingen

Conscience	Diepenbrock	Gar
<p>Eene oude vrouw was voor een kankussen gezeten en wierp de ratelende bouten onophoudend door elkander, terwyl zy, met eene wonderbare vinnigheid, de spelden over het kussen deed wandelen. Op haer gelaet glimde die zoete welwillendheid, welke het aenzicht van sommige oude lieden met aantrekkelykheid versiert, ondanks de diepgegravene rimpels.</p> <p>Zy scheen welgemoed en liet zich den eentonigen arbeid niet verdrieten, aengezien zy van tyd tot tyd hare heesche stem tot het vormen van verschillende toonen wilde dwingen, en slepend een liedeken zong van haren jongen tyd. Dit liedeken scheen uit een enkel referein te bestaan en begon telkens met deze woorden:</p> <p><i>En Coredommeken hy isse- re gesteurve.</i></p> <p>Het onveranderlyk einde was:</p> <p><i>Hy schreef daer in het zand Dat zyn jonk hart ver- brandt.</i> (Conscience 1843, pp. 5-6)</p>	<p>Eine alte Frau saß über einem Spitzenkissen und warf die rasselnden Klöppel unaufhörlich durcheinander, während sie mit wunderbarer Geschicklichkeit die Stecknadeln auf dem Kissen hin und her wandern ließ.</p> <p>Sie schien wohlgenuth und ließ sich die einförmige Arbeit nicht verdrießen, indem sie von Zeit zu Zeit ihre heisere Stimme zur Hervorbringung wohllautender Töne zu zwingen versuchte und schleppend ein Liedchen sang aus ihrer Jugendzeit. [Ø]</p> <p>In ihren Zügen glimmte jenes freundliche Wohlwollen, welches das Angesicht betagter Leute, trotz der tiefgegrabenen Altersfurchen, zuweilen so anziehend machen kann. Neben ihr saß eine junge Frau von sauberm Aussehn und schöner Gestalt. (Conscience 1845b, p. 4)</p>	<p>Una donna attempata sedeva col suo tombolo da trine sulle ginocchia, gettandone continuamente gli strepitanti piombini da un capo all'altro, e appuntando con maravigliosa prestezza or qui or là gli spilli.</p> <p>Alla vecchiarella d'umor gioviale non pareva punto riconoscere quell'uniforme lavoro; chè anzi di tratto in tratto provavasi di sforzare la rauca voce a produrre suoni armoniosi, e a cantare, quantunque con una specie di strascico, qualche canzonetta del tempo della sua giovinezza. [Ø]</p> <p>Traluceva da' suoi lineamenti quella cordiale benevolenza, che può render talvolta così attraente il volto di certe persone, malgrado i solchi profondi che la vecchiaia v'impresse. (Conscience 1846, pp. 87-88)</p>

In andere gevallen wordt de culturele context zonder verdere uitleg uit het origineel overgenomen, zoals hier:

Tabel 2. Vergelijking tussen de Duitse en de Italiaanse vertalingen

Conscience	Diepenbrock	Gar
<p>Omtrent dien tyd viel hem een nieuw werk het <i>Wonderjaer</i> onder het oog. Ziende de platen die in hetzelfde waren, wilde hy zich bezig houden met te beproeven of hy dit boek niet beter had kunnen versieren, en teekende er eene menigte onderwerpen uit. Wy zullen hier slechts een deel van eene zyner teekeningen geven. Zy verbeeldt Godmaert die, in het eerste hoofdstuk van het Wonderjaer, eene aanspraak tot de Geuzen doet. (Conscience 1843, pp. 43-44)</p>	<p>Ungefähr um diese Zeit fiel ihm ein neues Buch, „das Wunder Jahr“ in die Hände. Als er die darin befindlichen Bilder sah, fühlte er sich angeregt zu versuchen, ob er das Werk nicht besser hätte verzieren können und zeichnete mehrere Darstellungen daraus. Wir wollen hier nur einen Theil einer seiner Zeichnungen geben. Sie zeigt Godmaert, der, im ersten Hauptstück des Wunderjahrs, eine Anrede an die Geuzen hält. (Conscience 1845b, pp. 51-52)</p>	<p>In quel torno gli venne tra le mani un libro nuovo, intitolato <i>l'Anno maraviglioso</i>. Vistine i disegni che lo illustrano, sentissi tentato a provare se mai potesse adornarlo un po' meglio che non era, e ne disegnò varie scene. Fra le quali, di una sola faremo menzione, ed è quella, in cui Godmaert, nel primo capitolo di quell'opera, arringa i Guisa. (Conscience 1846, p. 124)</p>

En ook hier, waarin naar alle waarschijnlijkheid wordt verwezen naar het toneelstuk over de zestiende-eeuwse Opstand *L'écuelle et la besace* (dat niet specifiek een opera was, zoals in de Italiaanse tekst beweerd) van de toen bekende Antwerpse schrijver en uitgever Joseph-Ernest Buschmann²⁵:

Tabel 3. Vergelijking tussen de Duitse en de Italiaanse vertalingen

Conscience	Diepenbrock	Gar
<p>Een fransch werk van eenen onzer stadgenooten, <i>l'Ecuelle et la Besace</i>, in handen gekregen hebbende, vond hy daer in de afbeelding van den bespieder <i>Guarez</i>, die iemands woorden afluistert: hoe moeilijck die <i>uitdrukking</i> ook was, hy poogde dezelve af te schetsen en krabbelde het volgende beeld, dat wy, met het</p>	<p>In einem französischen Werke eines unsrer Stadtgenossen „<i>L'écuelle et la besace</i>,“ das ihm zur Hand kam, fand er eine Schilderung des Spions Guarez, der einen Redenden belauscht; so schwierig dieser Gegenstand zu zeichnen war, er versuchte sich dennoch daran und brachte das folgende Bild zu Stande, das wir wie das</p>	<p>In un'opera francese d'uno dei nostri concittadini intitolata: <i>l'écuelle et la besace</i>, che gli capitò in mano, trovò descritto lo spione Guarez nell'atto che sta origliando uno che parla: soggetto difficile assai, ma che, riuscitogli molto felicemente, è nuovo argomento del suo grande amore di apprendere, della sua ferrea assiduità e del</p>

Tabel 3. Vergelijking tussen de Duitse en de Italiaanse vertalingen (*vervolg*)

Conscience	Diepenbrock	Gar
voorgaende, hier alleenlyk geplaetst hebben, om zyne leerzucht, werkzaamheid en merkbaren voortgang aen te toonen. (Conscience 1843, p. 45)	vorhergehende [...]. ²⁶ (Conscience 1845b, pp. 52-53)	suo non comune profitto. (Conscience 1846, pp. 123-124)

Dit lijkt me nogal problematisch. Deze culturele elementen, overgenomen zonder verdere aanduidingen, moeten nogal ondoorzichtig zijn geweest voor de Duitse (en Italiaanse) lezers die de genoemde titels heel waarschijnlijk niet zo snel konden plaatsen. Los van de evidente vertaalgetrouwheid, kan de reden waarom zij toch als zodanig bewaard zijn, mijns inziens dubbel zijn.

Aan de ene kant was het behouden van de *title dropping* mogelijk een strategie om lezers te stimuleren om meer van Conscience en andere Belgische auteurs te ontdekken. Wellicht niet zonder reclamedoeleinden, zoals vermoedelijk bij Conscience zelf, daar in Duitsland kort daarna – mogelijk uit de pen van Diepenbrock (Hermans, 2011) – een vertaling van *'t Wonderjaer (1566)* zou verschijnen. Het kan wel verbazen dat de namen van de auteurs van de genoemde titels in de Duitse vertaling niet worden aangevuld, maar wie de *Vorrede* ter hand neemt, kan snel merken dat Diepenbrock daar juist een aantal relevante biografische details over Conscience had gezet: 'Conscience war der erste in Belgien, der einen Roman schrieb. Sein Erstlingswerk heißt ‚Im Wunderjahr (1566)‘, und ward mit ausnehmendem Beifall aufgenommen' (Diepenbrock, 1845, pp. viii-ix). Verderop is ook een verwijzing naar Buschmann te vinden, weliswaar alleen in de hoedanigheid van Consciences uitgever (*ibid.*, x). Het lijkt erop dat Diepenbrock dit alles als min of meer afdoende beschouwde. Dit kan echter niet gezegd worden van de Italiaanse vertaling, die wel de verwijzing naar *In 't Wonderjaer* en *L'écuelle et la besace* behoudt maar die verder nergens anders verduidelijkt, ook niet in het voorwoord. En dit wetend dat *In 't Wonderjaer* in Italiaanse vertaling niet beschikbaar was. Men kan zich dus serieus afvragen of een dergelijke strategie bij de Italiaanse lezers niet eerder verwarring dan kennisvergroting over Vlaanderen teweeg heeft gebracht.

Aan de andere kant wilde Diepenbrock zich ogenschijnlijk op de kaart zetten als kenner van de Belgische – meer specifiek Antwerpse – culturele *scene* uit zijn tijd en dus zijn reputatie als culturele bemiddelaar vestigen. Niet zonder redenen, trouwens. Uit zijn correspondentie met Conscience blijkt dat Diepenbrock ook met de schilder Gustaaf Wappers bevriend was en dat hij door Conscience zelf als een belangrijke spin in zijn Europese web werd gezien. Hij zou namelijk de versprei-

ding van zijn werken ook in andere landen mogelijk hebben gemaakt, wat inderdaad het geval is geweest, zoals eerder gezegd. En dit, meende Conscience, vooral in Italië, dankzij de vertaling van Gar, die weliswaar een '*traduction romane faite d'après une traduction tudesque*' was, maar desalniettemin '*tout à fait coulante et originale*' (Nowack, 1933, pp. 401 en 404; Diepenbrock, 1845, p. xi). Diepenbrocks interesse had mogelijk ook met een zekere (culturele) pangermaanse ondertoon te maken. Sinds de jaren 1830 was de Duitse cultuur in de ban geraakt van Vlaamse middeleeuwse teksten en (volks)liederen, met een voorkeur voor die bronnen 'that supposedly attest[ed] to the shared cultural past of Germany and the Netherlands' (D'hulst, 2018, p. 241). De volgende passage, uit een van Consciences brieven aan de Duitse geestelijke, bevestigt dit beeld:

„Ich würde mir“, schreibt er, „eine Uebersetzung sehr zur Ehre rechnen, und freue mich im Voraus der Hoffnung, das Sie Ihr Vorhaben ausführen werden, Ihre Landsleute mit den anspruchslosen Hervorbringungen eines Sohnes der grossen deutschen Familie bekannt zu machen, der sich niederdeutsch ausdrückt, um so auf seine Brüder einzuwirken, sie der überwiegenden Herrschaft der Kelten zu entziehen und ihre Blicke aus das grosse Vaterland des Arminius hinzuleiten, von wo heute das Licht leuchtet.“ Er fügt dann noch hinzu, daß allerdings uns Deutschen manches etwas grell erscheinen möge, und daß wir „in unserer starken Nationalität wohl schwerlich die heftige flämische Abneigung gegen alles Französische begreifen und würdigen könnten; allein das Joch dieser Einflüsse liege schwer auf den Flamingern, und von dorthier drohe ihrer Sprache und ihren Sitten, Allem was ihnen heilig, der Untergang.“ (Diepenbrock 1845, pp. xi-xii)²⁷

Deze anti-Franse houding is niet bepaald verbazingwekkend. Vanaf de jaren 1830 was het culturele leven in België erop gericht het patriottisme van de bevolking, onder meer via de literatuur en de kunsten, te stimuleren. Frankrijk, met zijn roerige politieke leven, en Parijs, vaak als poel van verderf bestempeld, golden meestal als tegenpolen van België, dat zich juist door het koesteren van de aloude Vlaamse tradities moest onderscheiden (Bemong, 2004; Verschaffel, 2012). Deze strategie was overigens niet per se gericht op het herwaarderen van het Nederlands als literaire taal, behalve bij Conscience zelf en een kleine groep 'taalminnaars'. Ze had eerder een moralistisch-patriottisch gehalte, dat ook in de Franstalige productie terug te vinden was en voornamelijk uiting vond in het bekende motief van Vlaanderen als historisch bolwerk tegen Franse culturele of politieke annexatiedriften.

Dat de Duitse uitgave een stuk informatiever is blijkt ook uit het overnemen van Édouard Dujardins tekeningen uit het origineel, waarin personages of cruciale

gebeurtenissen veelvuldig zijn afgebeeld. Dat de Italiaanse vertaling geen afbeeldingen bevat zal hoogstwaarschijnlijk met budgettaire overwegingen van de uitgever te maken hebben gehad, maar dat is niet zonder gevolgen.²⁸ In *Hoe men schilder wordt* worden bijvoorbeeld ook de tekeningen voorgesteld die de jonge Frans maakt naarmate hij zijn roeping als kunstschilder ontdekt en zijn artistieke talent ontwikkelt. Dit zet de boodschap van het verhaal extra kracht bij, een element dat in de Italiaanse versie in het geheel verloren gaat.

Uit dit alles ontstaat de indruk dat Gar een nogal trouwe vertaler uit het Duits is geweest, met uitzondering van die elementen – de afbeeldingen – waar de uitgever denkkelijk een stokje voor had gestoken. Dit bevestigt het al eerder geuite vermoeden dat Gar meer onder de indruk van de *Duitse* waardering voor Conscience was dan van Consciences of de Vlaamse letteren *an sich*. Gezien zijn activisme in Italiaanstalige kringen in Wenen en zijn latere (niet altijd naar waarde geschatte) reputatie als germanist en bemiddelaar tussen Italiaanse en Duitse cultuur (Allegri 1987, pp. 6-27)²⁹, lijkt het erop dat hij zich vooral wilde profileren als kenner van wat er in Duitsland cultureel gezien toonaangevend was: ‘En ik wens dat gelukkige moment [van de toenadering tussen Italiaanse en Duitse cultuur] te bespoedigen, in de overtuiging dat deze twee grote, edelmoedige naties in staat zijn elkaar te verstaan, te waarderen en te beminnen’, zou Gar jaren later in zijn verhandeling over de ‘hedendaagse’ Duitse literatuur schrijven (Gar 1868, p. 156).³⁰

Dit mag grotendeels zo zijn, maar in tenminste één geval is Gars stem toch luid te horen en hiermee ook de niet te onderschatten invloed van het Italiaanse literaire systeem. Zoals boven gezegd, valt vooral in *Siska van Roosemael* de anti-Franse toon van het verhaal op. De verderfelijke effecten van een Franse opvoeding komen in het origineel van Conscience vooral aan het licht door de anti-Franse houding van bepaalde personages en door de gedragsverandering van de verfranste of verfransende jongeren. Her en der wordt weliswaar een Frans woord of een Franse uitdrukking ingelast, maar in de mond van personages die voor de rest gewoon Nederlands spreken. In het Duits is het niet anders. Ook al wordt er gezegd dat iemand Frans aan het spreken was, toch worden zijn of haar woorden gewoonweg in het Duits gepresenteerd. Gar opteert hier voor een andere strategie. In de Italiaanse vertaling zijn dan ook gehele zinnen in het Frans te vinden die bij Conscience noch bij Diepenbrock te vinden waren. Om maar een paar voorbeelden te noemen (cursivering in het origineel):

Tabel 4. Vergelijking tussen de Duitse en de Italiaanse vertalingen

Conscience	Diepenbrock	Gar
'Ah, bonjour, mademoiselle Eudoxie! Gij hebt het pensionaat verlaten? [...]' (Conscience 1857a, pp. 43-44)	'Ah, guten Tag, Fräulein Eudoxie! Sie – haben also das Pensionat verlassen? [...]' (Conscience 1845a, p. 82)	'Ah! bon jour, mademoiselle Eudoxie! Voi avete dunque abbandonato l'istituto? [...]' (Conscience 1846, p. 62) ³¹
'Gij spot, Mijnheer Georges! Maar hoe gaat het met uwe zuster Clotilde?' 'Goed, zeer goed,' sprak de jonge heer onverschillig. [...]' (Conscience 1857a, p. 44)	'Sie spotten, Herr Georges! Aber wie geht es Ihrer Schwester Clotilde?' 'Gut, sehr gut,' sagte der junge Herr ganz gleichgültig; [...]' (Conscience 1845a, p. 83)	'Vous plaisantez, monsieur Georges! Ma come sta la vostra sorella Clotilde?' 'Bien, très bien,' disse il signorino trascuratamente; [...]' (Conscience 1846, p. 62)
'Madame Van Rosmal, duld dat ik u mijnen eerbied bewijze. Gij hebt eene bevallige dochter!' (Conscience 1857a, p. 44)	'Madame Rosmal erlauben Sie, daß ich Ihnen mein Compliment mache. Sie haben eine charmante Tochter!' (Conscience 1845a, p. 84)	'Madame Rosemal! Permettez que je vous fasse mon compliment. Vous avez là une charmante fille!' (Conscience 1846, p. 64)

Het is moeilijk te achterhalen wat de exacte motieven van Gar zijn geweest om voor meer Frans in de tekst te kiezen. Dat lezend Italië een aardig mondje Frans kon spreken zal wellicht een rol hebben gespeeld, maar doorslaggevend lijkt me dat niet. Ten slotte had Conscience ook hetzelfde van zijn Vlaamse lezers kunnen verwachten. De reden moet mijns inziens ergens anders gezocht worden. Uit Gars voorwoord kon al worden opgemaakt dat hij ervan uitging dat zijn Italiaanse lezers de sterk anti-Franse houding van Conscience niet of niet in dezelfde mate zouden delen, en dit ondanks de wijdverspreide '*infranciosimento*' ('verfransing') die meerdere Italiaanse intellectuelen – maar kennelijk niet Gar – toen een doorn in het oog was. Het blad *Archivio Storico Italiano* uit Florence, waaraan Gar zelf meewerkte in de jaren rond de publicatie van zijn Conscience-vertaling, had niet toevallig als doel 'te bewijzen dat de geschiedenis van Italië nauwe banden heeft met de geschiedenis van heel Europa' (Benvenuti 1963, p. 31), Duitsland, voorzeker, maar even goed Frankrijk.

Er moet overigens niet vergeten worden dat ten tijde van de Italiaanse eenwording wel vaker werd gehoopt op de steun of interventie van Frankrijk in het schiereiland. Gar zelf was ervan overtuigd dat steun vanuit Parijs onontbeerlijk was om succesvol tegen de Habsburgse reus op te komen. Zo werd hij in 1848 enkele maanden ambassadeur in Parijs van de voor korte tijd (1848-1849) onafhankelijk geworden Republiek van Sint Marcus (Venetië), in opdracht van president Daniele Manin (Cessi Drudi 1966, p. 7; Zieger 1971, p. 12). Het lijkt me dus aan-

nemelijk dat Gar op zoek was naar een manier om Consciences anti-Franse toon af te zwakken, want deze was overdreven en ook nog politiek gevoelig. En wellicht kwam hij zo tot de beslissing meer ‘authentieke’ Franse zinnen in de tekst in te lassen om zodoende het Frans en de Franse cultuur meer ruimte – meer recht van spreken, als het ware – te geven. Of dat effect zo ook bereikt kon worden, valt te betwijfelen, gelet op de algemene toon van het verhaal. Maar de Franse *inserts* blijven eens te meer interessant: ze zijn een van de passages in Gars tekst waaruit blijkt dat hij, ondanks een niet altijd even duidelijke vertaalstrategie op andere niveaus, ook bewust omging met zijn taak als vertaler. Zo liet hij zijn werk duidelijk voorafgaan door de nodige reflectie, zij het dat die vooral was gebaseerd op extra-tekstuele overwegingen (zijn eigen agenda en de politiek-culturele context in Italië).

Conclusie

Het beeld van Vlaanderen uit Consciences *Vita domestica dei Fiamminghi* in Italiaanse vertaling vloeit voornamelijk voort uit intern-tekstuele elementen die al in het origineel aanwezig waren. België stond in de jaren 1830 en 1840 algemeen bekend, vermoedelijk ook in Italië, als een modern, liberaal en snel industrialiserend land, maar uit de hier geanalyseerde verhalen moeten de lezers al gauw de indruk hebben gehad dat dit imago dringend aan herziening toe was. De moderniteit, met haar duidelijk Franse stempel, wordt er voorgesteld als bron van immoraliteit die de traditionalistische, ambachtelijke en religieuze inborst van de Vlaamse cultuur ondermijnde. De correspondentie tussen Conscience en de Duitse vertaler, Melchior von Diepenbrock, bevestigt dat de Vlaamse auteur deze verhalen doelbewust als een politieke aanklacht tegen de anti-Vlaamse elite in eigen land bedoelde. Diepenbrock zal vooral door de katholieke, conservatieve toon van de novellen zijn gecharmeerd, waarvan de anti-Franse inborst het logische gevolg was. Zijn uitgave bevat in elk geval ook interessante aanpassingen, het gebruik van afbeeldingen en een lichter notenapparaat in het bijzonder. De sympathie van de Italiaanse vertaler, Tommaso Gar, ging eerder naar de strijd van de Vlamingen voor de erkenning van hun eigen nationaliteit binnen België, vermoedelijk met het proces van de Italiaanse eenwording in zijn achterhoofd. De anti-Franse houding, die vooral in *Siska van Roosemael* zo expliciet naar voren komt, stelde hem echter voor een probleem. Hij verwachtte namelijk dat die bij de Italiaanse lezers, een stuk francofieler dan de Vlaamse auteur, niet zo goed in de smaak zou vallen. In zijn vertaling zijn dan ook strategieën te vinden waarmee de Franse cultuur enigszins meer ruimte toegewezen krijgt, onder meer door middel van Franstalige gespreksfragmenten.

Los van dit Franse element en een paar kleinere ingrepen in de Italiaanse verta-

ling, bijvoorbeeld in enkele voetnoten, blijft Gar over het algemeen getrouw aan Diepenbrocks vertaalkeuzes. Soms iets te veel, hetgeen ten koste gaat van de leesbaarheid van de tekst, bijvoorbeeld als hij verwijzingen naar andere boeken van Conscience of andere Vlaamse schrijvers overneemt, maar dan zonder dat beetje uitleg dat Diepenbrock in zijn voorwoord had geplaatst. Als het waar is dat disseminatie van nationale zelf- en heterobeelden vaker het product is van (onbewust) *mentioning* dan van (bewust) *using*, dan komt het hybride karakter van een tussentekst hierdoor duidelijk naar voren. De tussentekst wordt immers doorgaans bewust gekozen, maar het vormt wel een keuze die potentieel leidt tot het onbewust overnemen – zonder mogelijkheid tot toetsing bij de originele brontekst – van allerlei imagologische elementen zoals deze te vinden zijn in de tussenvertaling.

Het geval van Gars vertaling van Conscience laat zien dat het niet alleen om een keuze gaat die te maken heeft met de taalkennis van Gar zelf, maar voor een belangrijk deel ook met zijn eigen agenda binnen het Italiaanse literaire circuit en indirect ook de agenda van Diepenbrock. Het is namelijk duidelijk dat beide vertalers zich graag als cultuurbemiddelaar wilden profileren. Diepenbrocks waardering voor Conscience was ongetwijfeld oprecht, maar die was tevens gebaseerd op een goed netwerk van contacten in Belgische culturele kringen. Conscience en de schilder Gustaaf Wappers schijnen hem als een belangrijke schakel te hebben gezien om hun werken in de Duitse landen te verspreiden. Dat Diepenbrock her en der in zijn tekst – en vooral in de voetnoten en in het voorwoord – extra culturele informatie verschaft, duidt dan ook op een strategie van zijn kant om zichzelf als kenner van de Belgische cultuur in Duitsland te profileren. Het is maar de vraag of Gar ook een soortgelijke intentie heeft gehad en als bemiddelaar tussen Vlaanderen en Italië erkend wilde worden. Zijn interesse voor Conscience blijkt immers vooral het gevolg van diens populariteit in Duitsland. Gar, zelf afkomstig uit het Italiaanstalige gedeelte van het Habsburgse Rijk en oud-student in Wenen, zou later bekendheid verwerven als specialist van de Duitse literatuur in Italië. Aan de andere kant was hij in de jaren 1840 ook actief in het diplomatieke netwerk rond de eenwording van Italië en had hij veel hoop gesteld op mogelijke steun vanuit Parijs. Het ligt dan ook meer voor de hand dat hij als belangrijkste doel had aan zijn reputatie te werken als bemiddelaar tussen Italiaanse en Duitse culturele kringen – en als verspreider van wat hierin als waardevol werd beschouwd. Tegelijkertijd voelde hij her en der de behoefte om door middel van Franstalige *inserts* de sterk anti-Franse instelling van Consciences novellen te nuanceren en, in Europees perspectief, elke tegenstelling tussen Duitse en Franse cultuur te vermijden.

NOTEN

- 1 Zie in het bijzonder het colloquium 'De leeuw leeft! Hendrik Conscience in Europees perspectief', gehouden in 2012 in de Antwerpse Consciencebibliotheek (Couttenier & Verschueren, 2013a), en het onderzoekswerk rond Consciences *De Leeuw van Vlaanderen* in het kader van het CODL-project (*Circulation of Dutch Literature*, 2012-2015), waarvan de output onder meer bestaat uit een themanummer van *Internationale Neerlandistiek* (met o.m. Dagnino, 2016).
- 2 Het overzicht van Consciences receptie in Italië uit deze en de voorgaande alinea is gebaseerd op Dagnino 2013 en Dagnino 2016.
- 3 'fine morale', 'verità delle persone e delle cose rappresentate', 'universalità'.
- 4 Het lijkt erop dat Wenen voor ons verhaal een belangrijk doorgeefluik is geweest. Een andere vroege vertaling van Conscience in het Duits – die van het verhaal *Het beulskind* – was namelijk in 1844 anoniem verschenen door toedoen van Eduard Duller, Weense intellectueel met contacten in Vlaamse culturele kringen (Ceuppens, 2013, p. 236). En de tweede Italiaanse vertaling van Conscience, in 1856, zou uit de pen vloeien van Nicola Negrelli, toen docent in – jawel – Wenen.
- 5 'I Fiamminghi attendono [...] a ravvivare collo studio della storia e della lingua loro il sentimento della propria nazionalità [...]. Noi Italiani non vorremo per questo farci severi riprensori della esagerazione di quella nobil tendenza'.
- 6 'vita operosa', 'infrancesarsi' en 'cittadini della vecchia razza fiamminga' (12). Er is leesbaarheidshalve voor gekozen om de Italiaanse vertalingen in de eindnoten weer te geven en de originele citaten in de hoofdtekst. Deze zijn afkomstig uit de uitgaven van Consciences volledige werken, vgl. Conscience 1843, 1857a en 1857b. Om het notenapparaat niet onnodig uitgebreid te maken, zijn de vindplaatsen uit het Nederlandse origineel in de hoofdtekst tussen haakjes aangegeven en de Italiaanse respectievelijk Duitse vertaling in de noten.
- 7 'erano timorati di Dio, laboriosi, modesti, e soprattutto pacifici' (13), 'metter da parte ogni giorno un soldo onestamente guadagnato, di quello che con astuzia e con frode arricchire in due o tre anni, [...]' en 'In somma erano essi fiamminghi d'antica data' (13).
- 8 Het mag duidelijk zijn dat Conscience dit nadrukkelijk ook in politieke, anti-liberale zin bedoelde. In zijn brieven aan Diepenbrock hekelde hij '*l'esprit d'individualité* (sic)', het '*égoïsme*' en de '*haine contre tout devoir social et religieux*', maar evengoed het '*Voltaïrisme*' en het '*communisme*', vgl. Nowack 1933, pp. 405 en 410.
- 9 'religiosa, ubbidiente, amorosa, riserbata, attiva, condiscendente' (14), 'sui quindici anni, bella, svelta della persona, d'occhi azzurri e capelli biondi, d'atti leggiadri: una vera e gentile brabantese' (13).
- 10 'politura francese' (17), 'occhiate e [...] gesti da civetta' en 'bella e amorosa lingua francese' (20).
- 11 'Benedetta la gioventù francese; con essa almeno c'è da far bene; – ogni mese un pajo di stivali, fatti in un attimo e ben pagati' (17).

- 12 'si comprende quante belle doti traggano la loro origine dal sentimento di patria, e come sia pericoloso l'abbandonare a straniere influenze questo sacro terreno' (24).
- 13 'nella cultura francese non si conoscono doveri da padre a figlio' (46).
- 14 'bizzarrie francesi', patrie costumanze' e 'rettitudine fiamminga' (45).
- 15 'solida e nazionale educazione' (70).
- 16 'Della geografia aveva ritenuto, che Parigi è la prima città del mondo, il paradiso delle giovani donne, dove si scherza e si danza continuamente [...]. Di mitologia non aveva imparato altro, se non che la Dea dell'amore si chiama Venere, e che il piccolo Cupido è suo figlio. Di più, sapeva il nome francese di tutti i vestiti e tessuti, di tutti gli ornamenti del capo, di tutte le pomate, profumi ed essenze, di tutti i pasticcini e confetti...' (69).
- 17 'Meglio pentirsi tardi, che mai' (71).
- 18 'Liberaci, o Signore, dalla scostumatezza francese!' (82).
- 19 'vestito delle povere popolane e artigiane di Anversa' (88).
- 20 'semplici cittadini' (11); 'Nota del Trad.' (*ibid.*).
- 21 'noi ci siamo permesso [sic, RD] di chiamarli arpie' (13).
- 22 'Fin qui il venerando traduttore tedesco, a cui l'italiano procacciò d'attenersi più fedelmente che gli era possibile' (105).
- 23 'ne chiedo perdono ai colti lettori' (49).
- 24 'uomo per potenza d'ingegno e bontà di cuore grandissimo' (5).
- 25 Zie Buschmann 1839. Buschmann was overigens ook de uitgever van de eerste uitgave van *Hoe men schildert wordt* en *Siska van Roosemael* in 1843 en 1844. Volgens Nowack zou Buschmann ook *Wat eene moeder lyden kan* hebben uitgegeven (vgl. Nowack 1933, p. 399), maar daar heb ik in de beschikbare catalogi geen bevestiging voor kunnen vinden.
- 26 In het geraadpleegde exemplaar van de eerste uitgave van Diepenbrocks vertaling ontbreken bl. 54 en 55 helaas.
- 27 Het is niet mogelijk gebleken de oorspronkelijke (Franstalige) brief van Conscience te vinden, die ook niet in Nowack 1933 opgenomen is. Het is wel zo dat Conscience zich in de wel uitgegeven brieven nogal fel uitlaat tegen 'le parti ultra-français' en 'le parti ultra-libéral', die hem en andere Vlaamse schrijvers zo dwarszaten in hun carrière. Een zeker pangermanistisch *penchant* van zijn kant – weliswaar belgicistisch te interpreteren, blijkens het tweede deel van het citaat – kan hier vermoedelijk mee in verband worden gebracht. Dat Conscience in de jaren 1840 juist in Duitse pangermanistische kringen grote belangstelling had gewekt wordt bevestigd door Ceuppens 2013, pp. 235-242.
- 28 Gelet op Gars bewondering voor zowel de originele verhalen als de Duitse versie daarvan, lijkt het mij onwaarschijnlijk dat het idee om de afbeeldingen te laten varen, van hem zou zijn gekomen.

- ²⁹ Jaren later, in 1857, zou Gar expliciet pleiten voor meer samenwerking tussen het ‘overweldigende sensualisme’ van de Italiaanse cultuur en het ‘overweldigende idealisme’ uit Duitsland (Allegri 1987, p. 16).
- ³⁰ ‘Ed io ne affretto col desiderio il fortunato momento, credendo che queste due grandi e generose nazioni siano degne d’intendersi, di stimarsi e di amarsi’.
- ³¹ Dit eerste voorbeeld zou ook een aanwijzing kunnen zijn dat Gar *Consciences* origineel bij de hand hield tijdens zijn vertaalwerk. Tegelijkertijd is dit de enige passage waaruit zoiets met enige zekerheid geconcludeerd zou kunnen worden. Het lijkt mij daarom veiliger om dit fragment als een van de Franse invoegevals uit Gars koker te beschouwen.

Bibliografie

- Allegri, M. (Red.) (1987). *Carteggio Niccolò Tommaseo-Tommaso Gar (1840-1871)*. Temi.
- Allegri, M. (Red.) (1999). *Dizionario biografico degli Italiani*. Istituto della Enciclopedia Italiana (vol. 52), pp. 215-217.
- Beller, M. (2007). Perception, image, imagology. In M. Beller & J. Leerssen (Red.), *Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters: A Critical Survey* (pp. 3-16). Rodopi.
- Bemong, N. (2004). *Nulla fides Gallis*. De Belgische historische roman als medicijn tegen de Franse pest. In R. De Bont & T. Verschaffel (Red.), *Het verderf van Parijs* (pp. 223-242). Universitaire Pers Leuven.
- Benvenuti, S. (1963). *Le lettere di Tommaso Gar negli archive e nelle biblioteche del Trentino*. Rovereto: Istituto per la storia del Risorgimento italiano-Comitato trentino.
- Buschmann, J. E. (1839). *L'écuelle et la besace. Scènes historiques du XVIe siècle*. De Cort.
- Cessi Drudi, M. (Red.) (1966). *Lettere di Tommaso Gar*. Comitato per le celebrazioni del centenario della battaglia di Bezzeca 1866-1966.
- Ceuppens, J. (2013). De Germaanse leeuw. *Consciences Leeuw van Vlaenderen* als inzet van Duits-Vlaamse betrekkingen, 1840-1918. *Verslagen en Mededelingen van de KANTL*, 123(2-3), 233-247.
- Conscience, H. (1843). *Hoe men schilder wordt. Een ware geschiedenis*. Buschmann.
- Conscience, H. (1845a). *Flämisches Stillleben, drei kleinen Erzählungen. Aus dem Flämischen übersetzt von Melchior Diepenbrock. I) Siska Rosemal. Wahre Gegebenheit einer Jungfrau, die noch lebt*. Bustet.
- Conscience, H. (1845b). *Flämisches Stillleben, drei kleinen Erzählungen. Aus dem Flämischen übersetzt von Melchior Diepenbrock. II) Wie man Maler wird*. Bustet.
- Conscience, H. (1845c). *Flämisches Stillleben, drei kleinen Erzählungen. Aus dem Flämischen übersetzt von Melchior Diepenbrock. III) Was eine Mutter leiden kann. Eine wahre Gegebenheit*. Bustet.
- Conscience, H. (1846). *Vita domestica dei Fiamminghi, descritta in tre racconti da Enrico Conscience, volgarizzati da Tommaso Gar*. Poligrafia Italiana.

- Conscience, H. (1857a, [1844¹]). *Siska van Roosemael*. Van Dieren.
- Conscience, H. (1857b, [1843¹]). *Wat eene moeder lyden kan*. Van Dieren.
- Couttenier, P. & Verschueren, W. (2013a). *Hendrik de veroveraar. De wereld van Conscience/Conscience in de wereld (1812-2012), Verslagen en Mededelingen van de KANTL, 123(2-3)*.
- Couttenier, P. & Verschueren, W. (2013b). Inleiding. In Couttenier, P. & W. Verschueren, (Red.). *Hendrik de veroveraar. De wereld van Conscience / Conscience in de wereld (1812-2012), Verslagen en Mededelingen van de KANTL, 123(2-3)*, 95-106.
- Dagnino, R. (2013). Een genoeglijk avontuur. De Italiaanse vertalingen van ‘Enrico’ Conscience (1846-1967), *Verslagen en Mededelingen van de KANTL, 123(2-3)*, 335-366.
- Dagnino, R. (2016). De lange weg van *De Leeuw* naar Italië. De Italiaanse vertaling van *De Leeuw van Vlaanderen* (1945), *Internationale Neerlandistiek, 54(3)*, 215-234.
- Diepenbrock, M. (1845). Vorrede. In H. Conscience, *Flämisches Stillleben, drei kleinen Erzählungen. Aus dem Flämischen übersetzt von Melchior Diepenbrock* (pp. vii-xiv). Bustet.
- D’hulst, L. (2018). Mediating Flemish folk songs across cultural borders during the Nineteenth century. In D. Roig-Sanz & R. Meylaerts (Red.), *Literary Translation and Cultural Mediators in ‘Peripheral’ Cultures. Customs Officers or Smugglers?* (pp. 235-262). Palgrave MacMillan.
- Florack, R. (2007). French. In M. Beller & J. Leerssen (Red.), *Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters: A Critical Survey* (pp. 154-159). Rodopi.
- Flynn, P., Leerssen, J. & van Doorslaer, L. (2016). On translated images, stereotypes and disciplines. In L. van Doorslaer, P. Flynn & J. Leerssen (Red.), *Interconnecting Translation Studies and Imagology* (pp. 1-18). John Benjamins.
- Gar, T. (1868). *Quadro storico-critico della letteratura germanica nel secolo nostro. Prolegomeni* (vol. 14, pp. 73-156). Memorie del Reale veneto istituto di scienze, lettere ed arti.
- Hallet, W. & Neumann, B. (2009). Raum und Bewegung in der Literatur: Zur Einführung. In W. Hallet & B. Neumann (Red.), *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn* (pp. 11-32). Transcript.
- Hermans, Th. (2011). *Tusschen Europaensche vermaerdheden*. Het vertalen van Hendrik Conscience. *Filter 18(3)*, 27-34. <https://www.tijdschrift-filter.nl/jaargangen/2011/183/tusschen-europaensche-vermaerdheden>
- Laiho, L. (2009). A literary work – translation and original. In Y. Gambier & L. van Doorslaer (Red.), *The Metalanguage of Translation* (pp. 105-121). John Benjamins.
- Nowack, A. (1933). Brieven van Hendrik Conscience aan Melchior Baron von Diepenbrock, prins-bisschop van Breslau, uit het Erzbischöfliches Diözesan-Archiv te Breslau, *Verslagen en Mededelingen van de KANTL, 43*, 399-413.
- Roig-Sanz, D. & Meylaerts, R. (2018). General introduction. Literary translation and cultural mediators. Toward an agent and process-oriented approach. In D. Roig-Sanz & R. Meylaerts (Red.) *Literary Translation and Cultural Mediators in ‘Peripheral’ Cultures. Customs Officers or Smugglers?* (pp. 1-37). Palgrave MacMillan.
- Soenen, J. (1992). Imagology and translation. *Linguistica Antverpiensa, 26*, 127-139.

- Van Doorslaer, L. (2012). National and cultural images. In Y. Gambier & L. van Doorslaer (Red.) *Handbook of Translation Studies* (vol. 3, pp. 122-127). John Benjamins.
- Verschaffel, T. (2012). L'ennemi préféré. La France comme contre-image pour la Belgique à la recherche d'une identité nationale (1830-1914). In L. Fournier Finocchiaro & T.I. Habicht (Red.), *Gallomanie et gallophobie. Le mythe français en Europe au XIXe siècle* (pp. 73-82). Presses Universitaires de Rennes.
- Zieger, A. (1971). *Tommaso Gar nel centenario della morte*. Seiser.