

24.12.2009

Venezia e Istanbul in epoca ottomana

Osmanlı Döneminde Venedik ve İstanbul

18 novembre 2009 – 28 febbraio 2010
18 kasım 2009 – 28 şubat 2010

Istanbul, Università Sabancı, Museo Sakıp Sabancı
İstanbul, Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi

Comitato scientifico
Bilimsel Komite

Giandomenico Romanelli Direttore Fondazione Musei Civici Venezia Şehir Müzeleri Vakfı Müdürü Venedik	Nazan Ölçer Direttore Museo Sakıp Sabancı İstanbul Sakıp Sabancı Müzesi Müdürü İstanbul
Giampiero Bellingeri Università Ca' Foscari di Venezia Cà Foscari Üniversitesi Venedik	Camillo Tonini Direttore delle Collezioni Storiche Fondazione Musei Civici Venezia Şehir Müzeleri Vakfı Tarihi Koleksiyonlar Müdürü Venedik

Comitato organizzativo
Düzenleme Komitesi

Mauro Marsili Capo Ufficio II Eventi Culturali Direzione Generale per la Promozione e la Cooperazione Culturale Ministero degli Affari Esteri Dışişleri Bakanlığı Kültürel Tanıtım ve İşbirliği Genel Müdürlüğü Kültürel Etkinlikler II. Daire Başkanı	Adelia Rispoli Ministero degli Affari Esteri Direzione Generale per la Promozione e la Cooperazione Culturale Dışişleri Bakanlığı Kültürel Tanıtım ve İşbirliği Genel Müdürlüğü
Gabriella Fortunato Direttore Istituto Italiano di Cultura İstanbul İtalyan Kültür Merkezi Müdürü İstanbul	



MINISTERO
PER I BENI E
LE ATTIVITÀ
CULTURALI

Con il patrocinio del Ministero per i Beni e le Attività Culturali
Kültürel Değerler ve Etkinlikler Bakanlığı'nın Himayelerinde



T.C.

KÜLTÜR VE TURİZM BAKANLIĞI
Con il patrocinio del Ministero della Cultura e del Turismo
Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın Himayelerinde

Sommario / İçindekiler

- 14 Prefazione
15 Önsöz
Nazan Ölçer
- 16 Presentazione
18 Sunuş
Giandomenico Romanelli
- 20 I riflessi, i ritorni, le ombre
25 Yansımalar, geri dönüşler, gölgeler
Giampiero Bellingeri
- 30 Venezia, il Mediterraneo e l'Impero ottomano.
Una introduzione
38 Giriş
Venedik, Akdeniz ve Osmanlı İmparatorluğu
Suraiya Faroqhi
- 46 Quando i "nostri" sono da "loro" e viceversa
50 "Bizimkiler" "onlarda", "onlarınki" "bizlerde" olduğunda
Vera Costantini
- 54 Venezia raccontata da Kâtip Çelebi
60 Kâtip Çelebi'nin Anlatımıyla Venedik
Metin Kunt
- 66 Descrizioni di città, da Venezia a Istanbul
Immaginario e fantasie
73 Venedik'ten İstanbul'a Şehir Tasvirleri
Tasavvur ve Tahayyüller
Tülay Artan

81	Catalogo / Katalog
82	Da Venezia a Istanbul: un ritorno
83	Venedik'ten İstanbul'a: Bir dönüş <i>Giampiero Bellingeri</i>
85	I sezione / Bölüm I L'immagine ritrovata / İmgelere kavuşmak
97	II sezione / Bölüm II Un mondo in turco e un mappamondo in forma di cuore Türkçe bir dünya ve yürek şeklinde bir dünya haritası
149	III sezione / Bölüm III Le lettere tornano a parlarci Edebiyat bizimle yeniden sohbet ediyor
229	IV sezione / Bölüm IV Le correnti del Bosforo Boğazın akıntıları
261	V sezione / Bölüm V Cittadini del mondo Dünya vatandaşları
295	Bibliografia / Kaynakça

Descrizioni di città, da Venezia a Istanbul Immaginario e fantasie

Tülay Artan

Spiro Kostof (1936-1991), nel suo straordinario libro intitolato *A History of Architecture. Settings and Rituals* (1985), ci offre una lettura dei temi dell'urbanistica e dell'architettura – da lui analizzati con una passione in cui si dispiegano l'ampiezza delle sue conoscenze e degli orizzonti di previsione – come un riflesso della storia dell'umanità, dello sviluppo economico e sociale. Un particolare che differenzia questo lavoro da altri simili è che l'autore interpreta la nuova era del mondo mediterraneo, prendendo in considerazione Istanbul e Venezia insieme¹. Di conseguenza nella mostra *Venezia-Istanbul 2010*, le due più pittoresche città del Mediterraneo ci appaiono davanti ancora una volta insieme.

Spiro Kostof, lui stesso cittadino di Istanbul, pone l'accento sul fatto che, per quanto il confronto da lui scelto appaia casuale, dietro ad esso sia presente in realtà una precisa logica. Lo storico ha percepito quanto Maometto II fosse stato profondamente consapevole durante i lavori di edificazione di Istanbul quale capitale di un impero ancora in crescita. Effettivamente, gli studi successivi gli hanno dato ragione². Kostof ha richiamato l'attenzione sul fatto che la città cui ha dato il nome Costantino, l'imperatore della Roma d'Oriente, è stata fondata come nuova Roma, e ha intuito che, proprio come nella capitale bizantina si percepiva l'autorità dell'antica Roma; questa autorità si rifletteva anche nella *külliyeye* (complesso architettonico) di Maometto II, costruita immediatamente dopo la conquista ottomana; inoltre, egli ha sottolineato come nell'Europa rinascimentale non si fosse ancora assistito a un tale sfarzo in un'epoca così antica.

Le *külliyeye*, elementi essenziali dell'urbanistica ottomana, erano centri in cui si coniugavano funzioni sociali e religiose, costituite da edifici quali la moschea, la *medrese* (scuola coranica), l'ostello per l'accoglienza dei poveri (*imaret*), il caravanserraglio, l'ospedale, il bagno turco nonché il mausoleo del fondatore. Le *külliyeye*, fiorite sotto le mani dell'architetto Sinan dopo le prove di Bursa e Adrianopoli, a partire dall'inizio del XVI secolo, grazie all'imponente patrocinio del sultano e della sua famiglia, nonché degli altri membri dell'élite al potere, hanno modellato Istanbul; i "sette colli" della capitale che ricordavano l'antica Roma erano punteggiati dalle *külliyeye* dei sultani³. L'eredità bizantina, l'architettura degli inizi e la cultura urbana ottomane, gli orizzonti dell'impero che si andavano ampliando, le dinamiche che avrebbero

forgiato le capitali della "prima modernità" dell'Era Moderna, hanno influenzato in un modo o nell'altro la ristrutturazione urbanistica della città. Nelle immagini visive e letterarie della Istanbul ottomana, è possibile trovare le tracce di una identità pluralista, di un immaginario politico e storico in grado di superare i mutamenti che si sono susseguiti⁴. Come Bisanzio, la colonia di Megara, si sviluppò inizialmente come un piccolo villaggio di pescatori, così fu, in un altro angolo del Mediterraneo, di Venetia e di altri piccoli insediamenti di pescatori, i quali si trovarono a essere governati da Bisanzio, nuova Roma. Con l'aumento progressivo della pressione dei germani-goti ("barbari") nel V secolo, i possidenti della terraferma cominciarono a rifugiarsi negli insediamenti lagunari. È in questo modo che Venezia si elevò, trasformandosi in un'unità militare indipendente; l'isola di Rivo Alto in cui si era stabilito il doge (*dux*), acquisì autonomia a mano a mano che Bisanzio perdeva il proprio potere; e alla fine fece il suo ingresso sulla scena della storia come una città-Stato. In questo processo, e per opera di anonimi architetti medievali, si svilupparono delle forme costruttive precipue, adatte allo stile di vita senza pari della città-isola, palazzi a più piani sulle rive, chiese e piazze; emerse, cioè, uno stile decorativo originale. Insieme con l'indipendenza politica, simboleggiata dall'edificazione della basilica di San Marco, anche l'autorità imperiale si trasferì a Venezia; si gettarono le basi per imprimere alla società e alla cultura un'identità che derivava loro da Bisanzio⁵. L'inaugurazione dei lavori di costruzione di questo monumentale edificio veneziano nell'830, prendendo a modello la chiesa dei Santi Apostoli, sede grandiosa per le cerimonie ufficiali e i riti religiosi a Costantinopoli, o gli incarichi affidati ad architetti e artisti provenienti dalla capitale della Roma d'Oriente alla fine dell'XI secolo, quando essa venne rifondata, stanno a simboleggiare una precisa visione politica. Alla metà del XVI secolo, architetti come Andrea Palladio e Jacopo Sansovino fecero sì che Venezia si affermasse come la concretizzazione di una nuova concezione, questa volta nell'urbanistica rinascimentale, e che acquistasse un'identità propria.

Kostof ha preso in considerazione Palladio (1508-1580) e Sinan (1489-1588), nel loro ruolo di due architetti moderni di Venezia e Istanbul, attraverso la funzione da loro svolta nello sviluppo delle due città. Dobbiamo innanzitutto precisare che non si tratta di un "paragone" rozzo, superficiale, né per il confronto Istanbul-Venezia, né per l'associazione Palladio-Sinan. Neppure i loro rispettivi tessuti di insediamento, con i monumenti eretti dalla mano dell'uomo permettono di "confrontare" queste due città mediterranee. Le topografie di Venezia e Istanbul sono diverse, come pure la naturale relazione che hanno stabilito con il mare. Per contro, l'accoglienza che entrambe riservano alle persone che provengono non solo dal Mediterraneo ma dai quattro angoli del mondo sono i punti salienti che esse condividono⁶.

Le osservazioni di diversi intellettuali, spie, artisti, mercanti, corsari o schiavi affrancati, che hanno esplorato il mondo mediterraneo nell'Era Moderna, rappresentano la fonte principale delle nostre conoscenze storiche e geografiche relative alle due città⁷. La maggior parte di questi viaggiatori erano cittadini "trans-imperiali" del Mediterraneo, dalle molte identità e dalle molte lingue. Mentre si sviluppava con la geografia del Mediterraneo il linguaggio raffigurativo delle città portuali, in una linea che si dipana dalla più antica mappa di Venezia conosciuta (1346 circa)⁸ a quella del fiorentino Cristoforo Buondelmonti, che mostra a volo d'uccello la capitale bizantina (1422)⁹, certe personalità, dotate della capacità di superare i confini culturali, avevano creato delle iconografie che cercavano di capire e di spiegare anche le due città. La veduta panoramica di Venezia eseguita da Jacopo de' Barbari agli inizi del 1500 e quella di Istanbul a volo d'uccello dello stampatore veneziano conosciuto con il nome di Giovanni Andrea Vavassore (1535?), sono state eseguite muovendo dallo stesso punto di vista. Nella rappresentazione di Venezia, mentre si fa riferimento agli elementi mitologici e simbolici della città – Venere la protegge, Nettuno e Mercurio le offrono fortuna, dinamismo e concordia – diversi particolari architettonici, dagli allestimenti dei giardini delle ville sull'isola della Giudecca fino alle aree ad alta densità abitativa attorno a campo San Polo o agli edifici monumentali che circondano piazza San Marco, sono raffigurati con un realismo che diresti fotografico¹⁰. Tuttavia, Vavassore, che sembra vedere tutta la città guardando da Scutari, fino alla fine del Corno d'Oro, nonostante riesca a mostrarci Santa Sofia, il Palazzo di Topkapı, Yedikule e la moschea di Fatih nella loro collocazione corretta, è ben distante dal rappresentare le vere forme architettoniche di questi edifici monumentali. La raffigurazione di Istanbul di Vavassore, il cui originale datato 1479 oggi è andato smarrito, è una creazione mentale; colui che trasmette, più che testimonianze storiche, trasferisce nel disegno i racconti sostenuti dalla forza d'immaginazione¹¹.

Nel XVI secolo gli artisti figurativi ottomani avevano sviluppato un particolare linguaggio visivo nelle forme dell'immagine cartografica. La raffigurazione di Istanbul che si trova nel libro composto da miniature topografiche intitolato *Mecmua-ı Manazil der Sefer-i İrakeyn* (Raccolta delle tappe sulla via della conquista dell'Irak, 1537)¹² di Matrakçı Nasuh nonché le immagini cartografiche di Istanbul allegare agli *şehname* (Libro dei re) intitolati *Tarih-i Sultan Süleyman* (Storia del sultano Solimano, 1579-1580)¹³, nata dalla collaborazione fra Seyyid Lokman e Nakkaş Osman, *Şehinşehnâme* (Il libro del Re dei re, 1581)¹⁴ e *Hünernâme* (Libro delle virtù, 1584)¹⁵, sono gli esempi più noti di questo nuovo linguaggio. Nelle rappresentazioni di Istanbul dei pittori di Palazzo, si possono distinguere diversi edifici monumentali all'interno di un fitto tessuto urbano; il Palazzo di Topkapı, per esempio, viene raffigurato in modo molto realistico.

Il linguaggio iconografico delle rappresentazioni di Istanbul¹⁶ e Venezia¹⁷ inserite in diverse copie del *Kitab-ı Bahriye* (Libro della marineria) di Pîrî Reis (1470?-1554), marinaio e cartografo, solleva diverse nuove questioni. Interessante al pari della varietà delle raffigurazioni di queste due città, presenti nelle quasi trenta copie del *Kitab-ı Bahriye*, è anche il racconto delle leggende riguardo alla loro fondazione. La raffigurazione di Venezia in una copia del XVII secolo, che ricorda la veduta panoramica del de' Barbari, ci rivela la ricchezza delle fonti utilizzate da Pîrî Reis¹⁸. D'altro canto, le raffigurazioni di Venezia e Istanbul che si trovano in un altro portolano ottomano, datato 1580, sono assolutamente estranee ai prototipi. Qui, Istanbul è resa unendo alla veduta panoramica della penisola storica quelle di Scutari e Galata nello stile delle immagini cartografiche dell'epoca. Inoltre, la veduta è piuttosto realistica¹⁹. Non si incontrano nel mondo islamico raffigurazioni di città sotto forma di immagine cartografica o di veduta panoramica²⁰. Sarebbe più corretto considerare la tradizione di questi dipinti come un prodotto della geografia del Mediterraneo. Ma quello che davvero stupisce è il fatto che l'intenso sforzo profuso dagli ottomani per raffigurare Istanbul nella seconda metà del XVI secolo si sia interrotto all'improvviso. Tuttavia, quando si giunse alla soglia che separava le città medievali da quelle rinascimentali, le forme del "vedere" erano cambiate, nuove tecniche espressive erano emerse. Perché mai gli ottomani volsero le spalle a simili sviluppi? Sarebbe il caso di approfondire l'argomento e di indagare. Comunque, gli artisti occidentali e alcuni veneziani continuarono a raffigurare Istanbul per certi appassionati estimatori veneziani. Sia le vedute, sia i ritratti dei veneziani che vivevano a Istanbul testimoniano che le relazioni fra le due città erano proseguite senza soluzioni di continuità in tempo di pace come di guerra.

Quando si guarda la penisola storica dalle alture di Galata sulla sponda opposta del Corno d'Oro, dalle dimore degli ambasciatori o dei mercanti nelle Vigne di Pera, la penisola storica che stava ampliandosi dalla Punta del Serraglio, cioè dal centro, verso le aree circostanti, in cui la densità abitativa era cresciuta e le cui zone commerciali si erano diversificate, ormai viene rappresentata con un punto di vista multifocale. Per esempio, la veduta di Melchior Lorichs del 1559 si è prodotta proprio in questo punto di rottura²¹. Nel piano orizzontale di proiezione in prospettiva è presente più di un punto focale; e ogni fuoco fissa l'immagine della città che si trova in ogni singolo riquadro che entra nel campo percettivo dell'occhio, e l'osservatore, cambiando di posto sull'asse orizzontale e sommando i riquadri tracciati, costruisce una visione panoramica²². In entrambe le panoramiche del XVII-XVIII secolo esposte in questa mostra, la città viene raffigurata guardando come Lorichs da nord, dalle alture di Galata; per quanto concerne la terza veduta, l'artista questa volta osserva la città da est, da Bulgurlu Dağı²³. Anche la veduta datata al XVII secolo è stata eseguita per il bailo Giambattista Donà, egli stesso ritratto in un quadro in cui si scorgono sullo sfondo Santa Sofia e la moschea di Sultanahmet. Poiché le vedute di Istanbul sono state eseguite nelle residenze delle ambasciate, in cui gli artisti occidentali potevano lavorare a lungo, senza essere disturbati dai curiosi, la veduta panoramica che raffigura la sponda del Mar di Marmara a Istanbul nella seconda metà del XVIII secolo costituisce una fonte importante. La città verrà studiata da questo punto di vista alla fine del XVIII secolo da Antoine-Ignace Melling e da Gabriel de Aristizabal Gomez²⁴.

Nella vedutistica, la natura, il tessuto urbano, i monumenti, e addirittura le navi e le imbarcazioni nel porto o in navigazione talvolta possono essere raffigurati in maniera estremamente dettagliata, quasi a livello documentaristico. Per contro, non ci illuminano sulle persone, sui costumi e sulle celebrazioni, insomma sulla vita cittadina. Anche nelle immagini cartografiche ottomane non si riscontrano raffigurazioni di persone²⁵. Nel mondo ottomano questa situa-

zione può risultare strana, quando si prenda in considerazione la diffusione del genere letterario degli *sehrengiz* ("perturbatori delle città") in versi, che raccontano nei minimi particolari le persone che frequentano e percorrono le vie e che hanno come oggetto una città, o gli amanti di quella città. Dopo il XVI secolo nel mondo occidentale, e quindi anche a Venezia, quando si raffiguravano le donne, gli uomini e i bambini nelle piazze, sui moli, sui ponti, o sui canali in gondola, in breve negli spazi pubblici, gli edifici monumentali, le chiese e le piazze, che avevano lasciato un'impronta nella memoria collettiva cittadina divennero i luoghi cui gli artisti accordavano la preferenza. Piazza San Marco, delimitata dalla Basilica, dalle Procuratie e dalla Libreria Sansoviniana, ha continuato a rappresentare il centro più vivace della città. Mentre la vita negli spazi pubblici in epoca moderna si andava diffondendo come una forma di socializzazione, si definivano anche nuovi luoghi che permettevano alle persone di poter condurre le loro attività sociali, giuridiche e politiche indipendentemente dalla loro identità religiosa. Accanto ai cittadini distinti, benestanti, che si recavano nei caffè – luoghi comparsi verso il 1550 a Istanbul grazie al sostegno degli imprenditori che miravano all'aumento del consumo di caffè – allo scopo di leggere un libro o ascoltare racconti, giocare a tric-trac, ascoltare musica o ammirare le danzatrici, si nota che anche la classe media e il popolo minuto a poco a poco si abituarono a frequentarli²⁶. Sebbene sia l'unico esempio giunto sino ai giorni nostri, è importante che in una miniatura del XVII secolo sia stato raffigurato un caffè di Istanbul. Dobbiamo considerare inoltre i bagni, definiti "il caffè delle donne," che svolgevano la funzione di un altro luogo di socializzazione. Il fatto che anche i bagni per uomini e donne in questo periodo siano stati rappresentati dagli ottomani, nonostante le loro chiare connotazioni sessuali, indica sia il processo di affrancamento degli artisti dal patronato del palazzo, sia l'innalzamento delle aspettative di socializzazione nella società.

Il cambiamento di cui stiamo parlando si fondava, in Europa, su un contesto ideologico. All'inizio del XVIII secolo la politica sociale in Occidente non era ancora diffusa. Al contrario, nelle capitali dello stile di vita moderno al cui centro si trovavano la borghesia in ascesa e l'aristocrazia costretta a farsi da parte, andava via via aumentando il numero dei caffè e dei salotti in cui si tenevano riunioni letterarie. I balli in maschera, le opere, i concerti e i teatri, in cui si esibivano parrucche vistose, abiti e accessori ornati con gioielli preziosi, erano diventati parte della vita quotidiana. Nel XVIII secolo, i festeggiamenti a ridosso del grande digiuno prima della Pasqua (Quaresima) cominciavano con una serie di balli in piazza San Marco. Venezia, in questo periodo, si era trasformata in una città in cui si sprecavano i metodi per guadagnare soldi in fretta, in cui brulicavano scialacquatori, giocatori d'azzardo e avventurieri di tutti i tipi²⁷.

Non che nella capitale ottomana mancassero divertimenti con caratteristiche simili al carnevale. Solo che questi festeggiamenti, al cui centro si trovavano la dinastia regnante e il Palazzo, si svolgevano sotto il controllo dello Stato. Per esempio nel 1582 i festeggiamenti per la circoncisione dello *Şehzade* ("Principe") Mehmed durarono cinquantadue giorni e cinquantadue notti²⁸; coloro che desideravano assistere alle esibizioni e alle feste che si tenevano nella piazza dell'Ippodromo (compresi donne e bambini) avevano forzato le barriere per poter entrare nello spiazzo. Nel 1720, la circoncisione di quattro principi era stata festeggiata questa volta con giochi d'acqua sulla collina di Okmeydanı affacciata sul Corno d'Oro, sicché un maggior numero di persone aveva avuto la possibilità di assistervi. Anche i festeggiamenti che investivano la città da un capo all'altro prima e dopo il 1720, avevano preparato il terreno per riunire i diversi strati sociali nelle vie e nelle piazze di Istanbul, per trascorrere dei momenti sereni con la consapevolezza di vivere nella capitale.

All'infuori delle strade, a Istanbul gli spazi pubblici aperti al pubblico erano limitati alle piazze, con al primo posto la piazza dell'Ippodromo, e ai cortili delle moschee, dei caravanserragli e delle scuole religiose, le *medrese*. Non sarebbe sbagliato ipotizzare che generalmente i luoghi chiusi come i caffè e i bagni accettassero determinate categorie sociali e che talvolta svolgessero la funzione di club privati. Naturalmente in questi luoghi potevano aggirarsi solo gli uomini. Le donne delle classi elevate potevano riunirsi nell'intimità dei giardini; i luoghi di ritrovo che si trovavano negli spazi alberati facenti parte di giardini privati, facilmente controllabili, potevano essere frequentati solo in giorni speciali. Per esempio, i giardini delle fondazioni pie, aperti al pubblico, sulle alture del Bosforo, non erano luoghi di passeggio ordinati e sicuri; anzi, dai numerosi episodi di assassinii, stupri, percosse e rapine, denunciati ai tribunali, si desume che, per coloro che raramente capitavano da quelle parti, erano zone piene di pericoli. Nelle miniature eseguite all'inizio del XVIII secolo, e nei dipinti di alcuni artisti

occidentali, come per esempio Jean-Baptiste Van Mour e i suoi discepoli, sia i membri delle classi più elevate, sia donne e uomini del popolo, sono stati raffigurati mentre si svagano sulle rive del Bosforo. Anche quando si fa riferimento alle fonti poetiche, fino alla metà del XIX secolo non si trova alcuna traccia della condivisione di momenti collettivi, ricreativi, in spazi aperti della città per gli abitanti di Istanbul della "classe media", nella promiscuità di donne-uomini, giovani-anziani. Indubbiamente era aumentata la mobilità all'interno della città. Mentre i moli venivano continuamente rinnovati, e la rete di trasporto mediante le imbarcazioni si andava potenziando, ricchi e poveri e ancor di più donne e uomini cominciarono a viaggiare fino ai quartieri più lontani. Si iniziò a vedere accalcarsi la folla sulle banchine di Istanbul, e alle fontane, ai caffè e ai mercati che qui si trovavano.

L'ambiente dei mercanti di Istanbul, raffigurati nei racconti trasmessi fino a noi attraverso le poesie e le miniature, esprimeva un nuovo cetto di ricchi cittadini. Questo settore presenta alcune somiglianze con una nuova classe sociale che nel XVIII secolo svolgeva le proprie attività a Londra, Parigi, Roma o Venezia, con i banchieri e i mercanti inclini a una politica mercantile. In questo periodo, mentre Istanbul si ampliava verso i villaggi sulle due sponde del Bosforo con le residenze estive fatte costruire, oltre che dai dignitari statali, anche dai nuovi ricchi, le case in legno a più piani avevano iniziato ad acquisire un peso particolare nell'architettura della capitale²⁹. Queste dimore in legno o in muratura, a due piani, dentro o fuori le mura, gli edifici a più piani a Pera, le ville in legno a più piani sul Bosforo, insomma tutti questi stili costruttivi stanno a indicare una varietà di tradizioni che si sviluppava all'interno di Istanbul, in zone diverse. Tale differenziazione spaziava inoltre dai cibi e dalle bevande fino alle differenti forme musicali.

Le vedute di Istanbul, costituite da tre grandi disegni a carboncino eseguiti nel 1741-1742 da Giovanni Francesco Rossini, impiegato presso l'ambasciata di Venezia, ci forniscono un'importante testimonianza dal punto di vista della storia dell'architettura civile. Alcuni edifici sullo sfondo, nella penisola storica, ai quali sono associate delle note esplicative numerate, possono fornirci alcune tracce significative – come per esempio, l'*Aslanhane* ("Casa del Leone") contrassegnata con il numero 22, che in precedenza doveva essere una chiesa dedicata a san Giovanni Teologo³⁰. Le case in legno a più piani raffigurate in primo piano erano nello stile delle abitazioni che venivano costruite in questo periodo sul Bosforo. Per esempio, anche gli edifici dell'ambasciata di Svezia e di Venezia, dai cui giardini è stata eseguita questa veduta, sono stati edificati in stile ottomano; d'altra parte, talvolta avevano trasferito a Istanbul la decorazione architettonica europea³¹ (sulla destra si scorgono la casa e il giardino barocco pervenuti in eredità dal suocero ad Alexandre Gika, gran dragomanno presso la Sublime Porta, successivamente diventerà l'ambasciata di Svezia, e sulla sinistra le dimore del dragomanno svedese Camcioğlu e di Amira, il dragomanno a Bender di Carlo XII di Svezia³²). Il Palazzo di Venezia, insieme con altre ambasciate, era stato trasferito da Galata alle Vigne di Pera, a causa delle diffuse epidemie, e verso il 1570 si era stabilito nel luogo in cui si trova oggi. Alvise Gritti, il mercante figlio illegittimo del doge di Venezia Andrea Gritti, nato quando questi ancora era bailo a Istanbul, era amico sia di Solimano il Magnifico, sia di Ibrahim Paşa di Parga, detto Makbul/Maktul ("Amato"/"Ucciso"), suo Gran Vizir e parente. È risaputo che il sultano e Ibrahim Paşa, a dispetto delle tradizioni di Palazzo e a costo di provocare le ire dei giuristi, spesso si recavano in visita alle Vigne di Pera. È da questo personaggio che si dice trarrebbe origine il nome del quartiere Beyoğlu ("Il figlio del Bey, cioè del Signore di Venezia"). L'edificazione dell'ultimo assetto di palazzo Venezia, che nell'estate del 1745 aveva ospitato anche Giacomo Casanova, l'eroe degli amori clandestini, era stata intrapresa dal bailo Andrea Memmo. Per via del bassorilievo con "il leone alato", che si trova sullo stendardo veneziano e che simboleggia san Marco, presente sulla facciata esterna, era nota anche come "la casa del Leone"³³.

Gli ottomani non tennero un loro rappresentante stabile a Venezia. I mercanti ottomani, a partire dall'inizio del XVII secolo, iniziarono a usare come loro centro commerciale il Fondaco dei Turchi sul Canal Grande, uno dei più antichi palazzi veneziani³⁴. Questo edificio era stato costruito nella prima metà del XIII secolo sulle due rive del Canal Grande, che costituisce la spina dorsale di Venezia; sulle due rive si trovano palazzi in stile gotico, veneto-bizantino, rinascimentale e barocco. La maggior parte di questi edifici fatti erigere dalle famiglie arricchitesi nel periodo in cui Venezia era una capitale dei commerci, è tuttora ricordata con i nomi di queste famiglie. Questi edifici monumentali, costruiti in epoche diverse e secondo differenti stili architettonici, alcuni intonacati o dipinti, altri rivestiti con la pietra portata dall'Istria,

sono ben intonati l'uno all'altro. Si tratta di palazzi, caratterizzati dalle facciate maestose, dalle grandi finestre, dai balconi ad arco, dalle porte d'acqua cui si accede con le scale ai piani terra, ci permettono di parlare di uno stile veneziano singolare, fuori dal tempo.

Per quanto riguarda i palazzi di Istanbul, che cambiavano spesso di proprietà nelle mani dei membri femminili della dinastia e delle famiglie dei dignitari, non sono pervenuti tutti fino a noi. Al tempo dell'architetto Sinan, attorno all'Ippodromo (*Atmeydanı*) erano stati costruiti dei grandi palazzi per i notabili. Sul lato occidentale era stato eretto il palazzo di Ibrahim Paşa in pietra, giunto in gran parte sino ai giorni nostri; su quello orientale invece sorgevano i palazzi in legno di Sinan Paşa, Kara Ahmed Paşa e Sokollu Mehmed Paşa, che però sono stati distrutti dagli incendi. Anche lungo la discesa che da Santa Sofia arriva sino alla riva del mare e sulla Divanyolu si trovavano i palazzi dei dignitari. Il fatto che le famiglie non potessero trasferire le proprietà immobiliari alle generazioni future come pure i terremoti e gli incendi che spesso hanno sconvolto Istanbul, sono stati il motivo per cui i palazzi dai grandi cortili ma per lo più senza giardino non sono giunti ai nostri giorni.

Sulle due sponde del Bosforo, sviluppatasi in modo contrapposto, erano stati costruiti, all'interno di vasti giardini sulla riva dei *sahilsarayı* (palazzi d'acqua) e degli *yalı* (residenze estive a pelo d'acqua) in legno, dalle grandi facciate rivolte al mare. Erano sorti dei quartieri, fissatisi nel tempo, in cui erano situati gli *yalı* dei membri della classe alta, all'interno di una gerarchia definita dalla loro distanza dalla sponda europea e dal Palazzo di Topkapı, e che in certe zone erano i più numerosi. In questi quartieri, che si spingevano fino alle sponde del Mar Nero pressoché senza interruzione, gli *yalı* in legno venivano rinnovati spesso, ammodernando anche le loro decorazioni architettoniche. Invece, sulla sponda asiatica, lungo la riva del mare, si trovavano qui e là gli *yalı* relativamente modesti degli uomini di Stato in pensione o caduti in disgrazia, accanto ad alcuni giardini privati e a palazzi sultaniali. Questa sponda ha conservato più a lungo un aspetto più verdeggiante, campestre.

Le due sponde che si fronteggiano, quasi a formare un anfiteatro sono state raffigurate spesso nel corso dei secoli XVIII e XIX; inoltre ne sono state eseguite delle incisioni, allegate agli album che illustrano Istanbul. Tra questi artisti emerge il veneziano Ippolito Caffi, un avventuriero, un artista-girovago che ha percorso il Mediterraneo orientale da un capo all'altro. Caffi aveva goduto a Venezia dell'opportunità di approfittare delle ricche fonti della tradizione delle raffigurazioni di città (*vedute*). Le città del Mediterraneo sono state rappresentate innumerevoli volte nei suoi dipinti. Gli edifici monumentali che compaiono nelle vedute di Istanbul di Ippolito Caffi, il cui tratto ricorda qua e là il Canaletto, riflettendo con la loro composizione prospettica la vita quotidiana, gettano luce sulla vita cittadina di Istanbul nel XIX secolo³⁵.

¹ *Istanbul Topkapı Sarayı Müzesi ve Venedik Correr Müzesi Koleksiyonlarından. Yüzyıllar Boyunca Venedik ve İstanbul Görünümleri/Vedute di Venezia e İstanbul attraverso i secoli. Dalle collezioni del Museo Correr-Venezia e del Museo del Topkapı-Istanbul*, 10 Aprile-10 Giugno, Palazzo del Topkapı, İstanbul, 1995; E. Concina, *Il Doge e Il Sultano Mercatura, arte e relazioni nel primo '500/Doç ve Sultan 16. yüzyıl başlarında ticaret, sanat ve ilişkiler*, Roma, 1994.

² Cfr. i diversi lavori di Gülru Necipoğlu e di Çiğdem Kafescioğlu.

³ G. Necipoğlu, *The Age of Sinan: Architectural Culture in the Ottoman Empire*, Princeton, 2006.

⁴ G. Necipoğlu, *Architecture, Ceremonial and Power: The Topkapı Palace in the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, Cambridge MA, 1991; Ç. Kafescioğlu,

Constantinopolis/Istanbul: Cultural Encounter, Imperial Vision, and the Construction of the Ottoman Capital, Philadelphia, 2009.

⁵ D. Howard, *Venice & the East: the Impact of the Islamic World on Venetian Architecture 1100-1500*, New Haven & London, 2000.

⁶ E.R. Dursteler, *Venetians in Constantinople. Nation, Identity and Coexistence in the Early Modern Mediterranean*, in "The Johns Hopkins University Studies in Historical and Political Science", 24th ser., N. 2, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 2006. Per un esempio evidente: M.P. Pedani, *Safiye's Household and Venetian Diplomacy*, "Turcica" 32, 2000, pp. 9-32.

⁷ P. Preto, *Venezia e I Turchi*, Firenze, 1975, pp. 244-281, 283-351.

⁸ La Cronaca Magna del 1346: J. Schulz, *The Printed*

Plans and Panoramic Views of Venice, in "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte" VII, 970, p. 16.

⁹ I.R. Manners, *Constructing the Image of a City: The Representation of Constantinople in Christopher Buondelmonti's Liber Insularum Archipelagi*, in "Annals of the Association of American Geographers", 87/ 1, Marzo 1997, pp. 72-102 (31)

¹⁰ D. Howard, *Venice as a Dolphin: Further Investigations into Jacopo de' Barbari's View*, in "Artibus et Historiae" 18/35, 1997, pp. 101-111.

¹¹ Per un'anticipazione attribuita a Gentile Bellini: I.R. Manners, *Constructing the Image of a City: The Representation of Constantinople in Christopher Buondelmonti's Liber Insularum Archipelagi*, in "Annals of the Association of American Geographers" 87/ 1, Marzo 1997.

- ¹² Beyan-ı Menazil-i Seferi İrakeyn, İ.Ü. Kütüphanesi, (Libreria dell'Università di Istanbul), T. 5964, f. 8b, 9a.
- ¹³ Tarih-i Sultan Süleyman, Chester Beatty Library, MS. 413, f. 22b-23a.
- ¹⁴ Şehinşahname, İÜ Kütüphanesi (Libreria dell'Università di Istanbul), F 1404, f. 58a.
- ¹⁵ Hüner-nâme I, Biblioteca del Palazzo del Topkapı, H. 1523, 158b-159a.
- ¹⁶ Libreria della Süleymaniye, Yeni Cami 790, 11a,b e 179a,b.
- ¹⁷ Nella raffigurazione di Venezia che si trova nella copia del 1526-1527 presentata a Solimano il Magnifico, sono stati evidenziati la Basilica di San Marco, il campanile e l'Arsenale, ma questi edifici non sono realistici: TSM H. 642, 212b-213a e Libreria della Süleymaniye Ayasofya 2612, 214b-215a. G. Renda, *Representations of Towns in Ottoman Sea Charts of the Sixteenth Century and Their Relation to Mediterranean Cartography*, in *Soliman le Magnifique et son temps*, Paris, 1992, pp. 279-297.
- ¹⁸ Libreria della Süleymaniye, Hüsrev Paşa 272, 77a,b.
- ¹⁹ Baltimore, Walters Art Gallery, W. 660, 8b-9a: Th. D. Goodrich, *The Earliest Ottoman Maritime Atlas –The Walters Deniz Atlası*, in "Archivum Ottomanicum XI", 1986, figg. 37-50.
- ²⁰ F. Sezgin ed., *Islamic Geography Volume 240-241: Mappae Arabicae Arabische Welt- und Länderkarten* Herausgegeben von Konrad Miller, Publications of the Institute for the History of Arabic-Islamic Science (at the Johann Wolfgang Goethe University, Frankfurt am Main) [reprint di ed. Stuttgart 1926-1927 e 1927-1931], 1994.
- ²¹ Leiden, Universiteite Bibliotheek BPL 1758. Inoltre cfr.: Parigi, Bibliothèque Nationale. Cabinet des estampes, Rés. B. 10 (circa 1566-1582); e Österreichische Nationalbibliothek di Vienna, Cod. 8626 (ca.1590).
- ²² E. Işın, "İstanbul Panoramaları: Kurgu, Silüet, İmge," *Uzun Öyküler*. Melling ve Dunn'ın Panoramalarında İstanbul, İstanbul, 2008.
- ²³ Le due opere: (a) Una veduta ad acquarello intito-

lata *Veduta di Constantinopoli Tramontana* (Museo Correr) databile alla fine del XVII secolo, e (b) una veduta ad olio intitolata *Prospettiva di Costantinopoli Veduta per Tramontana parte del Porto* (Museo di Pera), databile alla seconda metà del XVIII secolo, si assomigliano molto. Al primo sguardo, nella veduta ad acquarello attira l'attenzione lo spazio vuoto nell'area raffigurata immediatamente accanto a Santa Sofia. Nel dipinto ad olio, c'è una inesattezza nelle didascalie esplicative che indicano gli edifici. In entrambe le vedute, poi, non si scorge il palazzo d'acqua alla Punta del Serraglio (*Sarayburnu*). La terza veduta (c), che è la copia di quella ad olio, è intitolata *Prospettiva di Costantinopoli Veduta per Levante* (Museo di Pera). Così come la somiglianza con la veduta del XVIII secolo che guarda il Corno d'Oro da nord indica un'origine comune, questo dipinto fa pensare di essere del XVII secolo e che inoltre possa essere una copia della veduta del XVII secolo in cui si raffigura anche la riva del Mar di Marmara.

²⁴ A.-I. Melling, *Voyage pittoresque de Constantinople et des rives du Bosphore*, Paris, 1809-1819; G. de Aristizábal, *El viaje de Gabriel de Aristizábal a Constantinopla en 1784, según el manuscrito original II-1051 de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid*, Madrid, 1997. La raffigurazione di Istanbul a volo d'uccello che si trova nell'opera di G.-J. Grelot, intitolata *Relation nouvelle d'un voyage de Constantinople* del 1672 e la veduta del Palazzo del Topkapı del 1686 di Francesco Scarella hanno in certa misura rappresentato questa sponda: G. Necipoğlu, *Architecture, Ceremonial and Power: The Topkapı Palace in the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, Cambridge MA, tavv. 30b, 31b.

²⁵ All'infuori della rappresentazione della battaglia di Lepanto. In questa miniatura, si scorgono delle persone sulle mura della città, sul ponte che collega la città ai quartieri fuori le mura e su una nave: Museo del Palazzo del Topkapı, 17/348 (1540-1550).

²⁶ C. Kafadar, "Tarih Yazıcılığında Kamu Alanı Kavramı

Tartışmaları ve Osmanlı Tarihi Örneği"; *Osmanlı Medeniyeti*. Siyaset. İktisat. Sanat, C. Çakar ed., İstanbul, 2005, pp. 65-86.

²⁷ T. Artan, *Mahremiyet: Mahrumiyetin Resmi*, Defter 20, yaz 1993, pp. 91-115.

²⁸ D. Terzioğlu, *The Imperial Circumcision Festival of 1582: An Interpretation*, in "Muqarnas: An Annual on Islamic Art and Architecture", 12, 1995, pp. 84-100.

²⁹ S. Yerasimos, *Dwellings in Sixteenth Century-İstanbul*, in *The Illuminated Table, the Prosperous House*, S. Faroqhi and C. Neumann eds., İstanbul, 2003, pp. 275-300.

³⁰ G. Curatola, *Drawings by Colonel Giovanni Francesco Rossini, Military Attaché of the Venetian Embassy in Constantinople*, in "Art Turc/Turkish Art. 10e Congrès international d'art turc", Genève, 1999, pp. 225-231. Le didascalie dei tre disegni sono: (a) Veduta settentrionale della città e parte dei sobborghi di Constantinopoli, (b) Veduta di Constantinopoli dal giardino del Palazzo Venezia (c) Veduta di Pera e della costa d'Asia dal Palazzo di Svezia.

³¹ Cfr. anche la Casa di Francia: J.-M. Casa, *Le Palais de France à Istanbul*, İstanbul, 1995; M. Hoenkamp-Mazgon, *Palais de Holland in Istanbul. The Embassy and Envoys of the Netherlands since 1612*, Amsterdam, 2002.

³² S. Theolin, *The Swedish Palace in Istanbul*, 2000, pp. 67-70.

³³ T. Bertelé, *Il Palazzo degli ambasciatori di Venezia a Costantinopoli*, Bologna, 1931, figg. 136, 137.

³⁴ C. Kafadar, *A Death in Venice (1575): Anatolian Muslim Merchants Trading in the Serenissima*, in *Raiyyet Rüşûmu*, "Journal of Turkish Studies", 10 1986, pp. 191-217; M.P. Pedani, *Ottoman envoys to Venice (1384-1644)*, in "Arab Historical Review of Ottoman Studies", 13-14, Ottobre 1996, pp. 111-115. M.P. Pedani, *Ottoman Diplomats in the West: the Sultan's Ambassadors to the Republic of Venice*, in "Tarih İncelemeleri Dergisi", 11, 1996, pp. 187-202.

³⁵ S. Germaner e Z. İnkur, *Oryantalistlerin İstanbul'u* İstanbul, 2002, p. 315.

Venedik'ten İstanbul'a Şehir Tasvirleri Tasavvur ve Tahayyüller

Tülay Artan

Spiro Kostof (1936-1991), *A History of Architecture. Settings and Rituals* (1985) başlıklı sıra dışı kitabında, bilgi ve öngörü ufuklarının genişliğini sergileyen bir tutkuyla incelediği şehircilik ve mimarlık alanını, insanlık tarihinin sosyal, ekonomik ve teknolojik gelişiminin bir yansıması olarak okumuştur. Bu çalışmayı benzerlerinden ayıran bir unsur da Kostof'un, Akdeniz dünyasının yeniçağını, İstanbul ve Venedik'i birlikte ele alarak yorumlamasıdır.¹ *Venedik-İstanbul 2010* sergisi dolayısıyla Akdeniz'in bu iki en pitoresk şehri bir kez daha birlikte karşımıza çıkıyor. Kendisi de bir İstanbullu olan Spiro Kostof, seçtiği eşleştirme ne kadar rastgele gözüksün de, ardında belirli bir mantığın yattığını vurgular. Tarihçi, II. Mehmed'in İstanbul'un henüz yükselmekte olan imparatorluğunun başkenti olarak inşası çalışmalarında ne denli bilinçli olduğunu sezmişti. Gerçekten, sonraki çalışmalar kendisini haklı çıkarmıştır.² Doğu Roma imparatoru Konstantin'in adını verdiği şehrin Yeni Roma olarak kurgulandığına dikkat çeken Kostof, Bizans başkentinde Eski Roma'nın otoritesi sezilir derken, Osmanlı fethinin hemen sonrasında inşa edilmiş olan II. Mehmed'in külliyesine de bu otoritenin yansıdığını saptamış; ayrıca, Rönesans Avrupasında, bu kadar erken tarihte, böyle bir ihtişam görülmediğinin altını çizmişti. Osmanlı şehirciliğinin yapıcı ögesi olan külliyeler, cami, medrese, imaret, kervansaray, hastahane, hamam gibi yapılar ile kurucunun türbesinden oluşan, sosyal ve dini işlevlerin bir araya toplandığı merkezlerdi. Bursa ve Edirne deneyimlerinden sonra Mimar Sinan'ın elinde olgunlaşan külliyeler, 16. yüzyıl başından itibaren sultan ve ailesi ile diğer yönetici elit mensuplarının iddialı patronajı sonucunda İstanbul'u biçimlendirmiş; başkentin Eski Roma'ya öykünen "yedi tepe"si selâtin külliyesi ile taçlanmıştı.³ Şehrin yeniden yapılanmasında, Bizans mirası, erken Osmanlı mimarlık ve şehir kültürü, imparatorluğun genişleyen ufukları, Yeniçağ'ın "erken modernite"sinin başkentlerine şekil verecek dinamikler, şu veya bu ölçüde etkili olmuştu. Osmanlı İstanbulunun görsel ve edebi imgelerinde, çoğul bir kimliğin, peşpeşe dönüşümler geçiren bir siyasi ve tarihi tahayyülün izlerini bulmak mümkündür.⁴ Megara kolonisi Byzantion nasıl küçük bir balıkçı köyü olarak yola çıktıysa, Akdeniz'in bir diğer köşesindeki (Venetia) başka bazı küçük balıkçı yerleşimleri de İS 395'de Yeni Roma'dan yönetilir olmuştu. 5. yüzyılda German-Got ("barbar") baskısının giderek artması sonucu, anakara zenginleri lagün yerleşimlerine sığınmağa başladı. Venedik böyle yükseldi ve bağımsız bir

askeri birim haline geldi; doge'un (*dux*) yerleştiği Rivo Alto adası, Bizans gücünü kaybettiğçe otonomi kazandı; ve nihayet bir şehir devleti olarak tarih sahnesine çıktı. Bu süreçte, ve anonim Ortaçağ mimarlarının elinde, ada-şehrin benzersiz yaşam biçimine uygun, özgün yapı tipleri, çok katlı sahil saraylar, kilise ve meydanlar gelişti; ayırdedici bir dekoratif tarz ortaya çıktı. San Marco bazilikasının inşasının simgelediği siyasal özerklikle birlikte imparatorluk otoritesi de Venedik'e taşındı; topluma ve kültüre Bizans türevi bir kimlik kazandırmanın temelleri atıldı.⁵ Venedik'in bu anıt-yapısına Konstantinopolis'deki resmi törenlerin ve dini ayinlerin görkemli mekanı olan Havariun Kilisesi'nin örnek alınması, 830'larda yapımına başlanırsa da 11. yüzyıl sonlarında yeniden inşa edilirken Doğu Roma başkentinden mimar ve sanatçıların getirilmesi, siyasi bir tasavvuru simgeler. 16. yüzyıl ortalarında, Andrea Palladio ve Jacopo Sansovino gibi mimarlar, Venedik'in bu kez Rönesans şehirciliğinde yeni bir düşüncenin somutlanması olarak öne çıkması ve özgün bir kimlik kazanmasını sağladılar.

Kostof, Venedik ve İstanbul'un iki çağdaş mimarı olarak, Palladio (1508-1580) ve Sinan'ı (1492?-1588), bu iki şehrin gelişimindeki rolleri ile değerlendirmişti. Hemen belirtmeliyiz ki, ne İstanbul-Venedik eşleştirmesinde, ne de Palladio-Sinan çağrışımında kaba, yüzeysel bir "benzetme" söz konusu değildir. Ne yerleşim dokuları, ne de insan eliyle yapılmış anıtları, bu iki Akdeniz şehrini "karşılaştırmaya" olanak vermez. Venedik ve İstanbul'un topoğrafyaları da farklıdır, denizle kurdukları doğal ilişki de. Buna karşılık her iki şehrin, sadece Akdeniz'in değil dünyanın dört bucağından gelen insanlara kucak açması belki en belirgin ortak noktalarıdır.⁶ Yeniçağda Akdeniz dünyasını keşfe çıkan bir çok bilgin, casus, sanatçı, tüccar, korsan ya da salıverilmiş esirin gözlemleri, bu iki şehre dair coğrafya ve tarih bilgilerimizin başlıca kaynağını oluşturur.⁷ Bu gezginlerin bir çoğu çok-kimlikli ve çok-dilli, trans-emperyal Akdeniz vatandaşları idi. Bilinen en eski Venedik haritasından (c. 1346)⁸ Floransalı Cristoforo Buendelmonti'nin Bizans başkentini kuşbakışı gösteren haritasına (1422)⁹ uzanan bir çizgide, Akdeniz coğrafyası ile liman şehirlerinin tasvir dili gelişirken, kültürel sınırları aşma kapasitesine sahip bazı kişiler iki şehri de anlamaya, anlatmaya çalışan ikonografiler yaratmışlardı. Jacopo de' Barbari'nin 1500'lü yılların başlarında yaptığı Venedik panoraması ile, Venedikli yayıncı Giovanni Andrea Vavassore'nin adıyla tanınan (1535 ?) kuşbakışı İstanbul panoraması, tek bakış açısından çizilmiştir. Venedik resminde şehrin mitolojik, simgesel öğelerine – Venüs tarafından korunuyor olmasına, Neptün ve Merkür tarafından da şans, sürat ve uyum ile beslenmesine – işaret edilirken, Giudecca adasındaki villaların bahçe düzenlemelerinden Campo San Polo çevresindeki yoğun yapılaşmaya ya da Piazza San Marco'yu çevreleyen anıtsal yapılara kadar pek çok mimari ayrıntı neredeyse fotoğrafik bir gerçeklikle yansıtılmıştır.¹⁰ Oysa (sanki) Üsküdar'dan bakarak Haliç'in sonuna kadar bütün şehri gören Vavassore, Ayasofya, Topkapı Sarayı, Yedikule ve Fatih Cami'ni doğru yerlerinde gösterebilmesine karşın bu anıtsal yapıların gerçek mimari formlarını yansıtmaktan çok uzak düşer. 1479'a tarihlenen orijinali bugün kayıp olan Vavassore'nin İstanbul tasviri bir zihinsel kurgudur; aktarıcı, tarihsel tanıklıktan çok, hayal gücünü besleyen anlatıları çizgiye dökmektedir.¹¹

16. yüzyıl Osmanlı tasvir sanatçıları ise harita-resim türünde özgün bir görsel dil oluşturmuşlardı. Matrakçı Nasuh'un *Mecmua-ı Manazil der Sefer-i Irakeyn* (1537)¹² adlı topoğrafik minyatürlerden oluşan kitabında yer alan İstanbul tasviri ile Şehnameci Seyyid Lokman ve Nakkaş Osman işbirliğiyle hazırlanan *Tarih-i Sultan Süleyman* (1579-80)¹³, *Şehinşehnâme* (1581)¹⁴ ve *Hünernâme* (1584)¹⁵ adlı şehnamelelere eklenen İstanbul harita-resimleri, bu yeni dilin en iyi bilinen örnekleridir. Saray nakkaşlarının İstanbul tasvirlerinde yoğun doku içinde pek çok anıtsal yapı ayırdedilebilir; örneğin Topkapı Sarayı çok gerçekçi bir biçimde yansıtılmıştır.

Bir denizci ve kartograf olan Piri Reis'in (1470?-1554) *Kitab-ı Bahriye*'sinin birçok kopyasına eklenen İstanbul¹⁶ ve Venedik¹⁷ resimlerinin ikonografik dili birçok yeni soruyu gündeme getirir. Bu iki şehrin *Kitab-ı Bahriye*'nin 30 kadar kopyasında bulunan tasvirlerinin çeşitliliği gibi, kuruluşlarına dair rivayetlerin anlatımı da ilgi çekicidir. Bir 17. yüzyıl kopyasında Barbarigo panoramasını çağrıştıran Venedik resmi, Piri Reis'in yararlandığı kaynakların zenginliğini ortaya koyar.¹⁸ Diğer yandan, 1580'lere tarihlenen bir başka Osmanlı portolan atlasında yer alan Venedik ve İstanbul tasvirleri prototiplerin tamamen dışında kalır. Burada İstanbul, tarihi yarımada'nın panoraması ile dönemin harita-resimleri tarzındaki Üsküdar ve Galata tasvirlerinin biraraya getirilmesiyle resmedilmiştir. Üstelik panorama oldukça gerçekçidir.¹⁹

Harita-resim ya da panorama tarzında şehir tasvirlerine İslam dünyasında rastlanmaz.²⁰ Bu resim geleneğini Akdeniz coğrafyasının bir ürünü görmek daha doğru olur. Ancak asil şaşırtıcı olan, Osmanlıların İstanbul'u tasvir etmek için 16. yüzyılın ikinci yarısında gösterdikleri yoğun

çabanın birden sonlanmış olmasıdır. Oysa Ortaçağ şehirlerini Rönesans şehirlerinden ayıran eşige gelindiğinde, "görme" biçimleri değişmiş, yeni ifade teknikleri ortaya çıkmıştı. Osmanlılar bu gelişmelere neden sırtlarını döndüler? Araştırmaya değer. Neyse ki, Batılı ve kimi Venedikli sanatçılar Venedikli meraklılar için İstanbul'u resmetmeye devam etti. Gerek panoramalar, gerekse İstanbul'da yaşayan Venediklilerin portreleri, iki şehrin ilişkisinin barışta ve savaşta kesintisiz olarak sürdüğüne tanıklık eder.

Haliç'in karşı yakasındaki Galata sırtlarından, Pera Bağlarındaki elçilikler veya tüccar evlerinden tarihi yarımadaya bakıldığında, Sarayburnu'ndan, yani merkezden çevreye doğru genişlemekte olan, nüfus yoğunluğu artmış, ticaret bölgeleri farklılaşmış tarihi yarımada, artık çok odaklı bir bakış açısıyla tasvir edilmektedir. Örneğin, 1559 tarihli Melchior Lorichs panoraması bu kırılma noktasında ortaya çıkmıştır.²¹ Yer düzleminde birden fazla odak vardır; her odak, gözün algılama alanına giren tek bir karedeki şehir görüntüsünü saptar ve gözlemci, yatay eksen üzerinde yer değiştirerek çizdiği kareleri birbirine ekleyip panoramik kurguyu inşa eder.²² Bu sergide yer alan 17-18. yüzyıl panoramalarından ikisinde şehir, Lorichs gibi kuzeyden, Galata sırtlarından bakılarak resmedilmiştir; üçüncü panorama da ise sanatçı bu kez şehri doğudan, Bulgurlu Dağı üzerinden gözlemler.²³ 17. yüzyıla tarihlenen panorama belki de, arka planda Ayasofya ve Sultanahmet'in görüldüğü bir tabloda kendisi de resmedilmiş olan bailo Giambattista Donà için yapılmıştı. İstanbul panoramaları, Batılı sanatçıların uzun süre ve meraklılar tarafından rahatsız edilmeden çalışabildikleri elçilik ikametgâhlarında üretilmiş olduğundan, 18. yüzyılın ikinci yarısında İstanbul'un Marmara Denizi kıyısı gösteren panorama önemli bir kaynaktır. Şehir bu açıdan 18. yüzyıl sonunda, Antoine Ignace-Melling ve Gabriel de Aristizabal Gomez tarafından çalışılacaktır.²⁴

Panoramik manzaralarda, doğa, şehir dokusu, anıtlar, hattâ, limanda veya seyir halindeki gemiler ve kayıklar bazen çok ayrıntılı, neredeyse dokümanter düzeyde verilebilir. Buna karşılık, insana, töre ve törenlere, özetle şehir yaşantısına ışık tutmazlar. Osmanlı harita-resimlerinde de insan tasviri görülmez.²⁵ Osmanlı dünyasında bir şehri, o şehrin mahbûblarını konu edinenerek, insan üzerinden anlatan manzum şehrengizlerin yaygınlığı gözönüne alındığında bu durum garipsenebilir. 16. yüzyıl sonrasında Batı dünyasında, ve tabii Venedik'te, kadın, erkek ve çocuklar meydanlarda, rıhtımlarda, köprülerde, ya da gondollarla kanallar üzerinde, kısaca kamusal alanda resmedilirken, şehrin kolektif hafızasında yer etmiş anıtsal yapılar, kilise ve meydanları, sanatçılar tarafından en sık seçilen mekânlar olmuştur. Şehrin çarpıcı anıt binalarından Dükler Sarayı, San Marco bazilikası, Procuratie Vecchie ve Procuratie Nuove diye adlandırılan devlet yapıları, Loggetta ve çan kulesi, ve Biblioteca Marciana ile kuşatılan Piazza San Marco, şehrin en canlı merkezi olmaya devam etmiştir.

Kamusal alanda yaşam Yeniçağ'da bir toplumsallık biçimi olarak yaygınlaşırken, insanların dinî kimliklerinden bağımsız olarak sosyal, hukukî ve politik faaliyet sürdürebilmelerine olanak sağlayan yeni mekânlar da tanımlanıyordu. 1550'lerde, İstanbul'da kahve tüketimini artırma amacındaki girişimcilerin desteğiyle ortaya çıkan kahvehanelere, kitap okumak veya dinlemek, tavra oynamak, müzik dinleyip rakkaseleri seyretmek için giden seçkin, varlıklı, şehirlilerin yanı sıra, orta sınıfların ve avam halkın giderek ayağını alşırdığı görülür.²⁶ Günümüze gelen tek örnek olsa da, bir 17. yüzyıl minyatüründe İstanbul'da bir kahvehanenin resmedilmiş olması önemlidir. Bir başka sosyalleşme mekânı olarak "kadınlar kahvehanesi" diye nitelenen hamamlara da dikkat çekmeliyiz. Belirgin cinsel çağrışımlarına rağmen kadın-erkek hamamlarının da bu dönemde Osmanlılarca resmedilmiş olması, hem sanatçıların sarayın patronajından özgürleşme sürecine, hem de toplumda sosyalleşme beklentilerinin yükselişine işaret etmektedir.

Söz konusu değişim Avrupa'da ideolojik bir bağlama oturuyordu. 18. yüzyıl başında kamusal siyaset Batı'da da henüz yaygınlaşmış değildi. Buna karşılık yükselmekte olan burjuvaziye ve geri çekilmek zorunda kalan aristokrasiye merkez alan modern yaşam biçiminin başkentlerinde kafeler ve edebî toplantıların yapıldığı salonların sayısı giderek artıyordu. Gösterişli perukların, değerli mücevherlerle süslü aksesuar ve giysilerin sergilendiği maskeli balo, opera, konser ve tiyatrolar gündelik hayatın parçası olmuştu. 18. yüzyılda, Paskalyadan önceki büyük perhizi (Lent) takip eden festival, Piazza San Marco'da bir dizi balo ile başlıyordu. Venedik bu dönemde hızlı para kazanma yöntemlerinin tüketildiği; mirasyedilerin, kumarbazların ve her türlü maceraperestin kol gezdiği bir şehire dönüşmüştü.²⁷

Osmanlı başkentinde de karnaval niteliği gösteren eğlenceler yapılmıyor değildi. Ancak merkezinde hanedan ve saray yer aldığı bu festivaller devlet kontrolünde gerçekleşiyordu. Örneğin 1582'de Şehzade Mehmed'in sünnet düğünü elli iki gün elli iki gece sürmüştü;²⁸ Atmeydanı'nda yapılan çeşitli gösteri ve şöenleri (kadın ve çocuklar dahil) izlemek isteyenler alana girebilmek

için ısrarla sınırları zorlamışlardı. 1720'de bu kez dört şehzadenin sünnet düğünü, Haliç'e bakan Okmeydanı tepesi ile Haliç'te su eğlenceleriyle kutlanmış, daha geniş kitlelerin izlemesine olanak sağlanmıştı. 1720'nin öncesi ve sonrasında şehri bir baştan diğerine kateden düğün alayları da İstanbul sokak ve meydanlarında toplumun farklı kesimlerinin bir araya gelmesine, başkentte yaşıyor olmanın bilinciyle iyi vakit geçirmesine olanak hazırlamıştı.

Sokaklar dışında İstanbul'da herkese açık kamusal alanlar, Atmeydanı başta olmak üzere meydanlar ve cami, han ve medrese avluları ile sınırlıydı. Genellikle kahvehane ve hamam gibi kapalı alanların belirli zümreleri kabul ettiğini, kimi kez birer kulüp gibi işlev gördüğünü varsaymak yanlış olmayacaktır. Tabii buralarda yalnız erkekler dolaşabiliyordu. Seçkin sınıf kadınları özel bahçelerinin mahremiyetinde biraraya gelebiliyor; has bahçelerin parçası olan ağaçlıklı alanlardaki, kontrol edilebilen mesire yerleri ise ancak belirli günlerde kullanılabiliyordu. Örneğin Boğaziçi sırtlarındaki vakıf bahçeler kamuya açık, düzenli ve güvenli gezinti bahçeleri değildi; hattâ buralara nadiren yolu düşenler için tehlikelerle dolu olduğu, mahkemelere yansımış çok sayıda cinayet, tecavüz, darb ve soygun vakalarından anlaşılmaktadır. 18. yüzyıl başında yapılmış minyatürlerde, ve bazı Batılı sanatçıların, örneğin Jean-Baptiste Van Mour ve takipçilerinin tablolarında, kâh en seçkin sınıf üyeleri, kâh düşük kadınlar ve erkekler, Boğaz kıyılarında eğlenirken resmedilmiştir. Şiirin kaynaklığına başvurulduğunda da, 19. yüzyıl ortalarına kadar kadın-erkek, genç-yaşlı "orta sınıf" İstanbulluların, şehrin açık alanlarında, kolektif, rekreatif deneyimleri paylaştığına dair hiçbir iz bulunmamaktadır. Kuşkusuz şehiriçinde hareketlilik artmıştı. İskeleler sürekli yenilenir ve kayıklarla ulaşım ağı güçlendirilirken, zengin-fakir daha fazla kadın-erkek şehrin uzak semtlerine seyahat etmeye başladılar. İstanbul rıhtımlarında, buralardaki çeşme, kahve ve pazar yerlerinde kalabalıklar görülmeye başladı.

Şiirler ve minyatürler aracılığıyla aktarılan hikayelerde resmedilen İstanbullu bezirganlar çevresi, yeni bir şehirli zenginler zümresini ifade ediyordu. Bu kesim, 18. yüzyıl Londra, Paris, Roma veya Venedik'inde iş yapan yeni bir toplumsal sınıf ile, merkantilist politikaya eğilimli, banker ve tüccarlar ile benzerlik göstermektedir. Bu dönemde İstanbul, devlet ricalinin yanı sıra yeni zenginlerin de inşa ettiği yazlık saraylarla Boğaz'ın iki yakasındaki köylere doğru genişlerken, çokkatlı ahşap evler başkent mimarisinde belirgin bir ağırlık kazanmaya başlamıştı.²⁹ Sur içi ve sur dışında bulunan bir-iki katlı ahşap veya kargir evler; Pera'daki çok katlı kargir evler; Boğazda çok katlı ahşap evler : bütün bu yapı tarzları, İstanbul içinde farklı bölgelerde gelişen bir gelenek çeşitliliğine işaret eder. Bu çeşitlilik yeme-içmeden farklı müzik tarzlarına kadar uzanıyordu.

1741-42'de Venedik elçiliğinde görevli Giovanni Francesco Rossini'nin yaptığı üç büyük karakalem tablodan oluşan İstanbul panoramaları, sivil mimarlık tarihi açısından önemli bir belge niteliği taşır. Arka planda, tarihi yarımada, numaralandırılarak açıklama yapılan bazı binalar kayda değer ipuçlarına işaret edebiliyor – örneğin, 22 numara ile gösterilen Aslanhane'nin, daha önce İoannis Teologos'a adanmış bir kilise olması gibi.³⁰ Yakın planda resmedilmiş olan çok katlı ahşap evler, bu dönemde Boğaziçi'nde inşa edilmekte olan evler tarzındadır. Örneğin bahçelerinden bu panoramanın çalışıldığı İsveç ve Venedik elçilik binaları da Osmanlı tarzında inşa edilmiş; öte yandan dönem dönem Avrupa mimari dekorasyonunu İstanbul'a taşımışlardı.³¹ (Sağ tarafta Bab-ı Âli baş tercümanı Alexandre Ghika'ya kayınpederinden miras kalan ev ve barok bahçesi [daha sonra İsveç elçiliği olacak] ve sol tarafta İsveç tercümanı Camcioğlu ile XII. Karl'ın Bender'deki tercümanı Amira'nın evleri görülmektedir.³²) Venedik Sarayı, diğer elçiliklerle birlikte, salgın hastalıklar nedeniyle Galata'dan Pera Bağları'na taşınmış, 1570'lere doğru bugünkü yerine yerleşmişti. Venedik Doge'u Andrea Gritti'nin henüz İstanbul bailosu iken doğmuş gayrimeşru oğlu olan tüccar Alvise Gritti I. Süleyman'ın da, sadrazamı ve yakını olan Makbul/Maktul İbrahim Paşa'nın da dostuydu. Sultan'ın ve İbrahim Paşa'nın saray geleneklerini çiğneyerek ve ulemayı kızdırma pahasına, sık sık Pera bağlarında ziyaret ettikleri bilinmektedir. Öyle ki Beyoğlu adının buradan geldiği söylenir. Gizli aşkların kahramanı Giacomo Casanova'nın da 1745 yazında konakladığı Venedik Sarayı'nın son yapısının inşası, bailo Andrea Memmo tarafından başlatılmıştı. Dış cephesinde ki, Venedik bayrağında da yer alan ve Aziz Mark'ı sembolize eden "kanatlı aslan" kabartmasından dolayı "Aslanlı Ev" diye bilindi.³³

Osmanlılar Venedik'te sürekli bir elçi bulundurmadılar. Osmanlı tüccarları, 17. yüzyıl başından itibaren Venedik'in en eski saraylarından birisini, Canal Grande üzerindeki Fondaco dei Turchi'yi ticaret merkezi olarak kullanmaya başladılar.³⁴ Bu bina 13. yüzyılın ilk yarısında inşa edilmişti. İki büyük kolu ile Venedik'in omurgasını oluşturan Canal Grande'nin iki yakasında, Gotik, (Venedik-)Bizans, Rönesans ve Barok tarzlarında iki yüzün üzerinde saray bulunur. Venedik'in bir ticaret başkenti olduğu dönemde zenginleşen aileler tarafından yaptırılan bu binaların birçoğu,

hâlâ bu ailelerin isimleriyle anılır. Farklı dönemlerde ve değişik mimari tarzlarda yapılmış ve kimi sıvalı-boyalı, kimi İstria'dan getirilmiş mermerlerle kaplı da olsa, bu anıtsal yapılar birbiriy-le uyumludur. Geniş cepheleri, büyük pencereleri, kemerli balkonları, giriş katlarında merdivenlerle ulaşılan deniz kapıları ile ayırde edilen bu saraylar, özgün, zaman-aşırı bir Venedik tarzından söz etmeyi mümkün kılmaktadır.

Devlet ricalinin ve hanedanın kadın üyelerinin elinde sık sık el değiştiren İstanbul sarayları ise kalıcı olmamıştır. Mimar Sinan zamanında Hippodrom (Atmeydanı) çevresinde devlet ricali için büyük saraylar yapılmıştı. Hippodrom'un batısına, büyük ölçüde günümüze ulaşan kargir İbrahim Paşa Sarayı, doğusuna ise yangınlara yenik düşerek günümüze ulaşamayan ahşap Sinan Paşa, Kara Ahmed Paşa ve Sokollu Mehmed Paşa sarayları yerleşmişti. Ayasofya'dan sahile inen yokuş ve Divanyolu üzerinde de rical sarayları bulunuyordu. Ailelerin mal varlıklarını gelecek nesillere aktaramamaları kadar İstanbul'u sık sık sarsan deprem ve yangınlar da bu büyük avlulu, ancak çoğu bahçesiz sarayların günümüze gelememesine neden olmuştur. Birbirine karşıt bir tarzda gelişen Boğaz'ın iki yakasında ise kıyıda geniş bahçeler içinde, denize geniş cepheleri olan ahşap sahil saraylar ve yalılar inşa edilmişti. Avrupa yakasına, Topkapı Sarayı'na uzaklıklarıyla tanımlanan bir hiyerarşi içinde seçkin sınıf mensuplarının yalıları yerleşmiş; bazı bölgelerde çoğunluk oluşturarak zaman içinde belirginleşen semtleri ortaya çıkarmıştı. Neredeyse kesintisiz Karadeniz kıyılarına kadar uzanan bu semtlerde, ahşap yalılar sık sık yenilenirken, mimari dekorasyonları da güncelleniyordu. Asya yakasında ise, kıyı şeridinde, bir kaç has bahçe ve sultan sarayının yanısıra, emekli ya da gözden düşmüş devlet adamlarının tek tük ve nisbeten mütevazı yalıları yer alıyordu. Bu kıyı daha yeşil, daha kırsal görüntüsünü uzun zaman korudu.

Bir amfiteyatroy düzeni içinde birbirini seyreden bu iki kıyı 18. ve 19. yüzyıl boyunca çok sık resmedildi; ayrıca gravürleri yapıldı ve İstanbul'u anlatan anıtsal kitaplara eklendi. Bu sanatçılar arasında bir Venedikli, Doğu Akdeniz'i bir uçtan diğerine katetmiş bir gezgin-ressam, bir maceraperest olan İppolito Caffi öne çıkar. Caffi, Venedik'te şehir manzarası (*veduta*) geleneğinin zengin kaynaklarından yararlanma olanağını bulmuştu. Akdeniz şehirleri onun resimlerinde defalarca kez ele alındı. Çizgisi yer yer Caneletto'yu çağrıştıran İppolito Caffi'nin İstanbul manzaralarında anıtsal yapılar, perpektif kompozisyonlarla hayatın içinde yansıtılarak 19. yüzyıl İstanbul'un şehir hayatına ışık tutar.³⁵

¹ İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi ve Venedik Correr Müzesi Koleksiyonlarından. *Yüzyıllar Boyunca Venedik ve İstanbul Görünümleri/Vedute di Venezia e Istanbul attraverso i secoli. Dalle collezioni del Museo Correr-Venezia e Museo del Topkapı-Istanbul*, 10 Nisan-10 Haziran Topkapı Sarayı, İstanbul, 1995; E. Concina, *Il Doge e il Sultano. Mercatura, Il doge e il sultano: mercatura, arte e relazioni nel primo '500/Doç ve Sultan: 16 yüzyıl Başlarında Ticaret, Sanat ve İlişkiler*, Roma 1994.

² Bkz: Gülrü Necipoğlu ve Çiğdem Kafescioğlu'nun çeşitli çalışmaları.

³ G. Necipoğlu, *The Age of Sinan: Architectural Culture in the Ottoman Empire*, Princeton 2006.

⁴ G. Necipoğlu, *Architecture, Ceremonial and Power: The Topkapı Palace in the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, Cambridge MA, 1991; Ç. Kafescioğlu, *Constantinopolis/Istanbul: Cultural Encounter, Imperial Vision, and the Construction of the Ottoman Capital*, Philadelphia 2009.

⁵ D. Howard, *Venice & the East: the Impact of the Islamic World on Venetian Architecture 1100-1500*, New Haven & London 2000.

⁶ E.R. Dursteler, *Venetians in Constantinople. Nation, Identity and Coexistence in the Early Modern Me-*

diterranean. The Johns Hopkins University Studies in Historical and Political Science, 24th ser., No. 2, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2006. çarpıcı bir örnek için: M.P. Pedani, "Safiye's Household and Venetian Diplomacy," *Turcica* 32, 2000, s. 9-32.

⁷ P. Preto, *Venezia e I Turchi*, Florence 1975, s. 244-281, 283-351.

⁸ 1346 tarihli Cronaca Magna : J. Schulz, "The Printed Plans and Panoramic Views of Venice," *Saggi e Memorie di Storie dell'Arte* VII, 970, s. 16.

⁹ I. R. Manners, "Constructing the Image of a City: The Representation of Constantinople in Christopher Buondelmonti's *Liber Insularum Archipelagi*", *Annals of the Association of American Geographers* 87/ 1, March 1997, s. 72-102 (31)

¹⁰ D. Howard, "Venice as a Dolphin: Further Investigations into Jacopo de' Barbari's View," *Artibus et Historiae*18/35, 1997, s. 101-111.

¹¹ Gentile Bellini'ye atfedilen bir öncül için: I. R. Manners, "Constructing the Image of a City: The Representation of Constantinople in Christopher Buondelmonti's *Liber Insularum Archipelagi*", *Annals of the Association of American Geographers* 87/ 1, March 1997

¹² *Beyan-ı Menazil-i Seferi İrakeyn*, İ.Ü. Kütüphanesi, T. 5964, v.8b, 9a.

¹³ *Tarih-i Sultan Süleyman*, Chester Beatty Library, MS. 413, v.22b-23a.

¹⁴ Şehinşahname, İÜ Kütüphanesi, F 1404, v.58a.

¹⁵ Hüner-nâme I, Topkapı Sarayı Kütüphanesi, H.1523, 158b-159a.

¹⁶ Süleymaniye Kütüphanesi, Yeni Cami 790, 11a,b and 179 a,b.

¹⁷ I. Süleyman'ın sunulan 1526-26 tarihli kopyada yer alan Venedik tasvirinde San Marco bazilikası, çan kulesi ve tersane vurgulanmıştır, ancak bu yapılar gerçekçi değildir: TSM H. 642, 212b-213a ve Süleymaniye Library Ayasofya 2612, 214b-215a. G. Renda, "Representations of Towns in Ottoman Sea Charts of the Sixteenth Century and Their Relation to Mediterranean Cartography," in *Soliman le Magnifique et son temps*, Paris, 1992, s. 279-297.

¹⁸ Süleymaniye Kütüphanesi, Hüsrev Paşa 272, 77a,b.

¹⁹ Baltimore, Walters Art Gallery, W. 660, 8b-9a: Th. D. Goodrich, "The Earliest Ottoman Maritime Atlas -The Walters Deniz Atlas," *Archivum -Ottomanicum* XI, 1986, figs. 37-50.

²⁰ F. Sezgin ed., *Islamic Geography Volume 240-241: Mappae Arabicae Arabische Welt- und Länderkarten*

Herausgegeben von Konrad Miller, Publications of the Institute for the History of Arabic-Islamic Science (at the Johann Wolfgang Goethe University, Frankfurt am Main) [preprint of the Edition Stuttgart 1926-1927 and 1927-1931], 1994.

²¹ Leiden, Universiteit Bibliotheek BPL 1758. Ayrıca bkz: Paris, Bibliothèque Nationale. Cabinet des estampes, Rés. B. 10 (1566-1582); ve Viyana, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 8626 (ca.1590).
²² E. Işın, "İstanbul Panoramaları: Kurgu, Silüet, İmge," *Uzun Öyküler. Melling ve Dunn'ın Panoramalarında İstanbul*, İstanbul 2008.

²³ (a) 17. yüzyıl sonuna tarihlenebilecek *Veduta di Costantinopoli Tramontana* (Museo Correr) başlıklı suluboya panorama ile (b) 18. yüzyılın ikinci yarısına tarihlenebilecek *Prospettiva di Costantinopoli Veduta per Tramontana parte del Porte* (Pera Müzesi) başlıklı olan yağlıboya panorama birbirine çok benzer. İlk bakışta suluboya panoramada Ayasofyanın hemen altında resmedilen alandaki boşluk dikkati çeker. Yağlıboya panoramada yapılarla işaret eden resim altı açıklamalarda karışıklık vardır. Her iki panoramada da Sarayburnu'ndaki sahil saray görülmez. (c) Yağlıboya panoramanın çifti olan üçüncü panorama *Prospettiva di Costantinopoli Veduta per Levante* (Pera Müzesi) başlığını taşır. Haliç'e kuzeyden bakan 18. yüzyıl panoraması ile benzerliği bir ortak başlangıca işaret ettiği gibi, Bu resim 17. yüzyıl ayrıca, 17. yüzyıl panoramasının da Marmara Denizi kıyısını gösteren bir çifti olabileceğini akla getiriyor.

²⁴ A-I. Melling, *Voyage pittoresque de Constantinople et des rives du Bosphore*, Paris, 1809-19; G. de Aristizábal, *El viaje de Gabriel de Aristizábal a Constantinopla en 1784 según el manuscrito original II-1051 de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid*, Madrid, 1997. 1672 tarihli G-J. Grelot, *Relation nouvelle d'un voyage de Constantinople* adlı eserinde yer alan kuşbakışı İstanbul tasviri ve Francesco Scarella'nın 1686 tarihli Topkapı Sarayı panoraması bu kıyıyı bir ölçüde resmetmişlerdir: G. Necipoğlu, G. Necipoğlu, *Architecture, Ceremonial and Power: The Topkapı Palace in the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, Cambridge MA, plate 30b, 31b.

²⁵ İnebahtı tasviri hariç. Bu minyatürde şehir surlarında, şehri sordışı semtlere bağlayan köprüde, ve bir gemide insanlar görülmekte: Topkapı Sarayı Müzesi, 17/348 (1540-1550).

²⁶ C. Kafadar, "Tarih Yazıcılığında Kamu Alanı Kavramı Tartışmaları ve Osmanlı Tarihi Örneği," *Osmanlı Medeniyeti. Siyaset. İktisat. Sanat*, C. Çakar ed., İstanbul, 2005, s. 65-86.

²⁷ T. Artan, "Mahremiyet: Mahrumiyetin Resmi," *Defter* 20, Yaz 1993, 91-115.

²⁸ D. Terzioğlu, "The Imperial Circumcision Festival of 1582: An Interpretation," *Muqarnas: An Annual on Islamic Art and Architecture* 12 (1995): 84-100.

²⁹ S. Yerasimos, "Dwellings in Sixteenth Century-İstanbul," *The Illuminated Table, the Prosperous House*, S. Faroqi and C. Neumann eds., İstanbul 2003, s. 275-300.

³⁰ G. Curatola, "Drawings by Colonel Giovanni Francesco Rossini, Military Attaché of the Venetian Embassy in Constantinople," *Art Turc/Turkish Art. 10e Congrès international d'art turc*, Genève, 1999, 225-231. Üç tablonun başlıkları şöyledir: (a) Veduta settentoriale della città e parte dei sobborghi di Costantinopoli, (b) Veduta di Costantinopoli dal giardino del Palazzo di Venezia (c) Veduta di Pera e della costa d'Asia dal Palazzo di Svezia.

³¹ Ayrıca bkz. Fransız Sarayı: J-M. Casa, *Le Palais de France à İstanbul*, İstanbul, 1995; M. Hoenkamp-Mazgon, *Palais de Holland in İstanbul. The Embassy and Envoys of the Netherlands since 1612*, Amsterdam 2002.

³² S. Theolin, *The Swedish Palace in İstanbul*, 2000, s. 67-70.

³³ T. Bertelé, *Il Palazzo degli ambasciatori di Venezia a Costantinopoli*, Bologna, 1931, fig. 136, 137.

³⁴ C. Kafadar, "A Death in Venice (1575): Anatolian Muslim Merchants Trading in the Serenissima," *Raiyyet Rüşümü. Journal of Turkish Studies* 10, 1986, 191-217; M.P. Pedani, "Ottoman envoys to Venice (1384-1644)," *Arab Historical Review for Ottoman Studies* 13-14, October 1996, s. 111-115; M.P. Pedani, "Ottoman Diplomats in the West: the Sultan's Ambassadors to the Republic of Venice," *Tarih İncelemeleri Dergisi* 11, 1996, s. 187-202.

³⁵ S. Germaner ve Z. İnankur, *Oryantalistlerin İstanbul'u*, İstanbul 2002, s. 315.