

Storie sovrapposte : la città e l'édizione. Istanbul alla fine del XVII secolo

Jean-Luc Arnaud

▶ **To cite this version:**

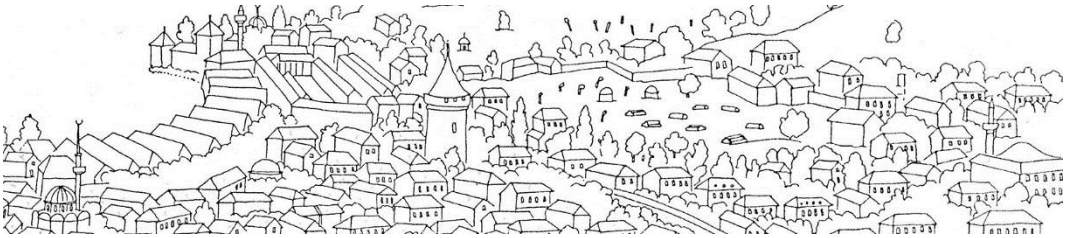
Jean-Luc Arnaud. Storie sovrapposte : la città e l'édizione. Istanbul alla fine del XVII secolo. Marin, Brigitte; De Seta, Cesare. Le città dei cartografi studi e ricerche di storia urbana, Electa, pp.184-194, 2008. halshs-01225147

HAL Id: halshs-01225147
https://shs.hal.science/halshs-01225147

Submitted on 5 Nov 2015

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.



Storie sovrapposte: la città e l'edizione. Istanbul alla fine del XVII secolo

D'après : Jean-Luc Arnaud, « Storie sovrapposte : la città e l'édizione. Istanbul alla fine del XVII secolo », dans C. de Seta et B. Marin (éd.), *Le città dei cartografi studi e ricerche di storia urbana,* Naples, Electa Napoli, 2008, p. 184-194.

Résumé

A la fin du XVII^{e} siècle, un dessinateur français publie une série des vues d'Istanbul. L'auteur, Guillaume-Joseph Grelot, prétend, au contraire de ses prédécesseurs, avoir été très scrupuleux dans la composition de ces images. Leur examen met en exergue de multiples effets de dessin, tricheries et déformations qui témoignent à la fois des difficultés alors rencontrées par les auteurs pour représenter les villes du Proche-Orient musulman à ce moment-là et aussi de la forte influence du passé byzantin de la ville sur les images qu'il est envisageable d'en produire. Au-delà de cet exemple, il s'agit aussi de réfléchir à la manière dont la critique graphique des documents informe sur la posture de leurs auteurs à l'égard des lieux et des choses.

Abstract

At the end of the 17th century, a French draftsman published a series of scenes from Istanbul. Unlike his predecessors, the author, Guillaume-Joseph Grelot, claimed that he had been scrupulous in the composition of these images. In analyzing them, we can see that he used a multitude of drawing artifices, trickery and deformation which bear witness to the difficulties he encountered in preparing his drawings of Muslim cities of the Near East at that time and to the strong influence of the city's Byzantine past on the drawings that could be made. From this example, we can reflect on how a critical analysis of graphic documents can provide information on the way authors perceived places and objects.



Ce texte, les dessins et les photos de l'auteur sont sous licence creative common : Attribution – ShareAlike 4.0. (CC-BY-SA)
This text, drawings and pictures of the author are under license creative common: Attribution – ShareAlike 4.0 (CC-BY-SA)

Storie sovrapposte: la città e l'edizione. Istanbul alla fine del XVII secolo

Intorno al 1670, Guillaume-Joseph Grelot, disegnatore francese all'epoca quarantenne, risiedeva a Istanbul[1], dove dedicava gran parte del suo tempo a rilevare e tracciare vedute della città e dei suoi monumenti. In quel periodo l'Impero ottomano aveva raggiunto la sua massima espansione territoriale, il sultano era impegnato in battaglie verso ovest – contro Venezia – e verso nord, grazie alle quali nel 1676 pote annettere la Podolia, una regione a sud dell'attuale Polonia. La fase espansionistica turca si concluse nel 1683, con il fallimento dell'assedio di Vienna. In uno stato così potente, i cristiani occidentali che risiedevano nell'Impero si sentivano sempre minacciati, e raramente si spostavano senza essere accompagnati da un agente del loro consolato. Era quindi impensabile effettuare rilevamenti planimetrici o disegni in pubblico, e il rischio era talmente evidente che le operazioni di questo tipo erano vietate dall'autorità pubblica. Oltre a ciò bisognava farei conti con la popolazione locale che aveva un atteggiamento ostile nei confronti dei disegnatori occidentali. I turchi musulmani seguivano il rito hanefita che, come testimonia l'abbondante produzione di miniature, era molto più tollerante di altri in materia di rappresentazione iconografica. Di conseguenza le interdizioni rivolte ai disegnatori occidentali non derivavano tanto da motivi religiosi quanto da una diffidenza più generale verso gli stranieri. Nella capitale, per esempio, questi erano obbligati a risiedere nei quartieri ubicati sulla riva settentrionale del Corno d'oro (Pera e Galata), mentre nelle altre città dovevano affittare delle camere in caravanserragli particolari.

Gli autori sapevano di correre seri rischi quando eseguivano i disegni[2], perciò fino al XIX secolo le vedute di Istanbul e della maggior parte delle altre città dell'Impero erano realizzate da punti di vista 'protetti', ovvero da imbarcazioni, per quanto riguarda le città costiere, oppure dalle finestre e dalle terrazze degli appartamenti consolari. Questo moda: operandi spiega l'abbondanza di panorami dalle forme allungate, tra cui, per esempio, quello preso dal Corno d'oro, realizzati alla fine del XVI secolo da Melchior Lorichs, recentemente oggetto di uno studio di Marco Iuliano[3]. Gli alloggi dei consoli non erano sempre situati in posizioni tali da garantire un punto di vista interessante, tuttavia, per quanto riguarda Istanbul, il fatto di trovarsi sulle alture di Pera offriva agli autori la possibilità di avere ampi panorami sulla riva opposta del Corno d'oro, dove sorgevano i monumenti più importanti dei periodi bizantino e ottomano. In una simile situazione, e

---

1. E. Benezit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Paris 1976, vol. 5, p. 195, col. 1.

2. Per esempio, C. Le Brun, disegnatore in viaggio nell'Impero alla fine del XVII secolo, sostiene di aver rischiato la vita più volte quando tracciava i panorami delle città. C. Le Brun, *Voyage au Levant c'est à dire dans les principaux endroits de l'Asie mineure dans les isles de Chio, de Rhodes, de Chypre &c...*, Delft 1700, prefazione.

3. M. Iuliano, *Costantinopli ottomana, 1559. Architetture e città nel panorama di Melchior Lorichs* in Tra Oriente e occidente. *Città e iconografia dal XV al XIX secolo*, atti del convegno (Napoli 2003), a cura di C. De Seta, Napoli 2004, pp. 78-92.

prima della pubblicazione di Grelot, non erano disponibili disegni dettagliati di edifici, e non esistevano nemmeno delle piante realizzate su una base geometrica, che Comparvero solo dopo la seconda metà del XVIII secolo, quando il console di Francia, Choiseul Gouffier, ottenne l'autorizzazione a tracciare una pianta della città a regola d'arte, utilizzando gli strumenti necessari[4].

Nel 1677, dopo un lungo periplo durante il quale accompagnò l'aristocratico J. Chardin in Persia, Grelot fece rientro in Francia. Qualche anno più tardi, pubblicò la sua *Relation nouvelle d'un voyage de Constantinople. Enrichie de plans levez par l'auteur sur les lieux, et des figures de tout ce qu'il y a de plus remarquable dans cette ville*[5] Ques'opera, pubblicata a Parigi nel 1680 da Pierre Rocolet in un formato medio (in quarto), non presenta particolarità a prima vista. La sua edizione non è né più e né meno curata della maggior parte delle numerose relazioni di viaggio in Medio Oriente date alle stampe nello stesso periodo[6]. In questo periodo in Francia si assisteva a un fenomeno di crescente curiosità per l'Oriente musulmano[7], e i testi dei viaggiatori che contribuivano a soddisfare questa curiosità – e indubbiamente anche a provocarla – si moltiplicarono. In una simile situazione gli autori e gli editori si trovarono in concorrenza spietata, a vantaggio della varietà dell'offerta, come dimostrano da una parte la frequenza dei titoli di opere che mettono l'accento sulla novità o sullbriginalità del loro contenuto – che spesso sono solo una nuova forma di composizione del testo – e dall'altra la quantità di autori che cercano di distinguersi dall'iconografia illustrativa solitamente pubblicata.

Grelot rientra in questa duplice pratica. Innanzitutto il titolo della sua opera, *Relation nouvelle*…, indica esplicitamente l'elemento di novità, che sta nell'organizzazione tematica del testo, mentre la maggior parte dei viaggiatori preferiva adottare un ordine cronologico. Poi l'interesse di Grelot per le diverse pratiche sociali e religiose lo distingue in qualche modo dagli altri, rendendolo più simile a un etnografo ante litteram. Quindi è realmente una 'nuova relazione' quella che l'autore offre al pubblico. Il sottotitolo, inoltre, è altrettanto foriero di originalità – *Enrichie de plan: levez par l'auteur sur les lieux* – la presenza di piante, infatti, costituiva anch'essa unînnovazione, come vedremo più avanti. Oltre a ciò, l'autore dedicò più di due fogli a una sorta di 'nota per il lettore' (cfr. Allegato 1), nella quale precisava innanzitutto come gli fosse sembrato inutile fornire informazioni simili a quelle pubblicate dai suoi predecessori, e continuava precisando come

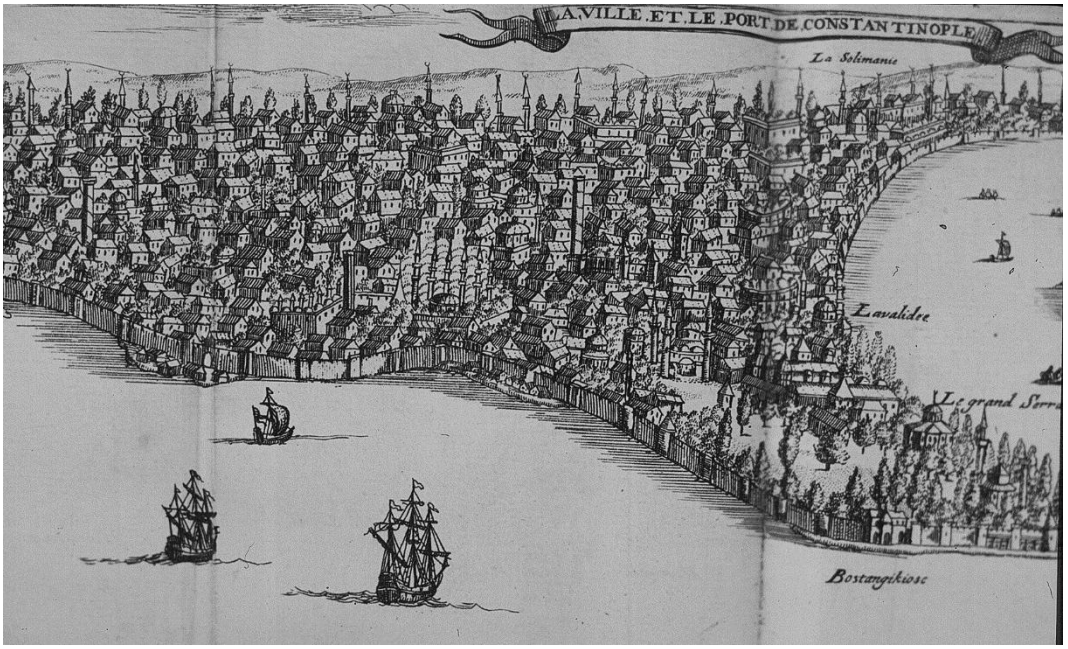
---

4. Le Chevallier, *Voyage de la Propontide et du Pont Euxin*, Parigi 1800.

5. G.-J. Grelot, *Relation nouvelle d'un voyage de Constantinople. Enrichie de plans levez par l'auteur sur les lieux, et des figures de tout ce qu'il y a de plus remarquable dans cette ville*, Parigi, 1680.

6. Come promemoria: *Voiage de Levant fait par le Commandement du Roy en l'année 1621 par le Sr D.C. (Deshayes de Courmenin)*, Parigi 1629 (II ed.).; Poullet, *Nouvelles relations du Levant qui contiennent diverses remarques fort curieuses non encore observées touchant la religion, les moeurs & la politique de plusieurs peuples...*, Parigi 1668, 2 vol. *; Relation ou journal d'un voyage fait aux Indes orientales contenant l'état des affaires du Païs...*, Parigi 1677 ; J. Spon et G. Wheler, *Voyage d'Italie, de Dalmatie, de Grèce, et du Levant, fait és années 1675 & 1676...*, Lyon 1678, 3 voll. ; J.-B. Tavernier, *Les six voyages de Jean-Baptiste Tavernier...* Parigi 1679, 2 voll.

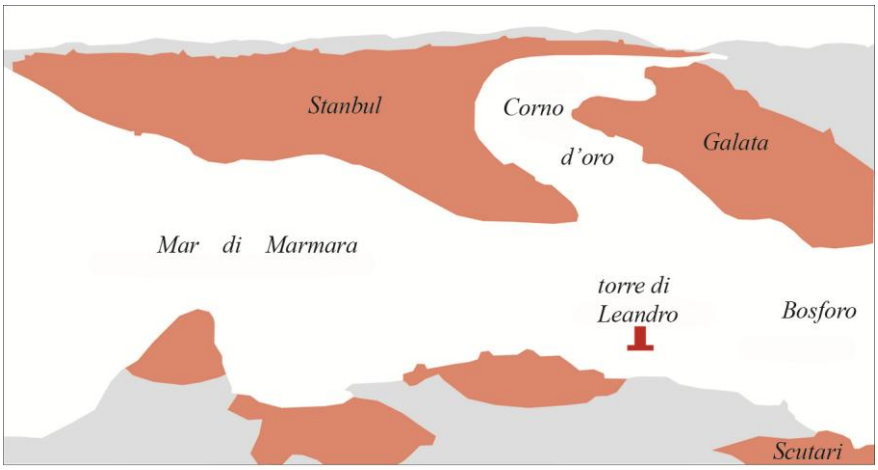
7. H. Laurens, *Aux sources de l'orientalisme. La bibliothèque orientale de Barthélémi d'Herbelot*, Paris, 1978 ; dans une moindre mesure : E. Saïd, *Orientalism*, London 1968, p. 65.



Guillaume Joseph Grelot, *La ville et le port de Constantinople*, in *Relation nouvelle d'un voyage de Constantinople*, 1680.

un buon disegno valesse molto più di più di un lungo discorso – affermazione che acquisisce ancor più significato dal momento che tutti i disegni pubblicati nel suo libro erano stati eseguiti di suo pugno erealizzati direttamente sui luoghi oggetto della raffigurazione. In questa 'nota', Grelot faceva presente, infine, che aveva costruito il suo testo a partire dalle figure, che non sono illustrazioni (come per la maggior parte degli altri autori), ma elementi tematici che contribuiscono alla strutturazione del volume. Per prevenire eventuali critiche, la 'nota' viene fatta seguire da cinque attestazioni, di cui una di Antoine Galland, il primo traduttore delle *Mille e una notte*. Questo esame di altre pubblicazioni e la presenza delle attestazioni testimoniarno una profonda volontà di distinzione. Da un'analisi dettagliata dellîconografia emerge, in effetti, che questo libro era diverso dagli altri. Grelot pubblicò dodici tavole (cfr. allegato 2) di cui alcune composte da diversi disegni. L'incisione che le caratterizza e sempre molto raffinata, e non presenta né zone sfocate né ombre accentuate per dissimulare i dettagli. Il modo in cui queste tavole sono inserite nel volume – a fronte degli elenchi e delle legende (composte al piombo nel testo) che corrispondono ai numeri dei rimandi scritti nei disegni – testimonia anch'esso la cura apportata all'edizione di quest'opera. Per meglio valutare la qualità di questi documenti, ci proponiamo di esaminarne due molto diversi tra loro: una veduta d'insieme delfagglomerato urbano e una della basilica di Santa Sofia.

La presentazione di Grelot è molto metodica e procede dal generale al particolare. Dopo una veduta dello stretto dei Dardanelli e dell Mar di Marmara nella quale Istanbul è rappresentata da una sagoma in ultimo piano, la seconda immagine del libro è una veduta generale della città. Questo documento comprende tutto l'agglomerato urbano e, senza dubbio, si tratta di una rappresentazione, piuttosto coerente, realizzata in studio. Diverse bozze dimostrano, tuttavia, che Grelot si prese non poche libertà con il soggetto.

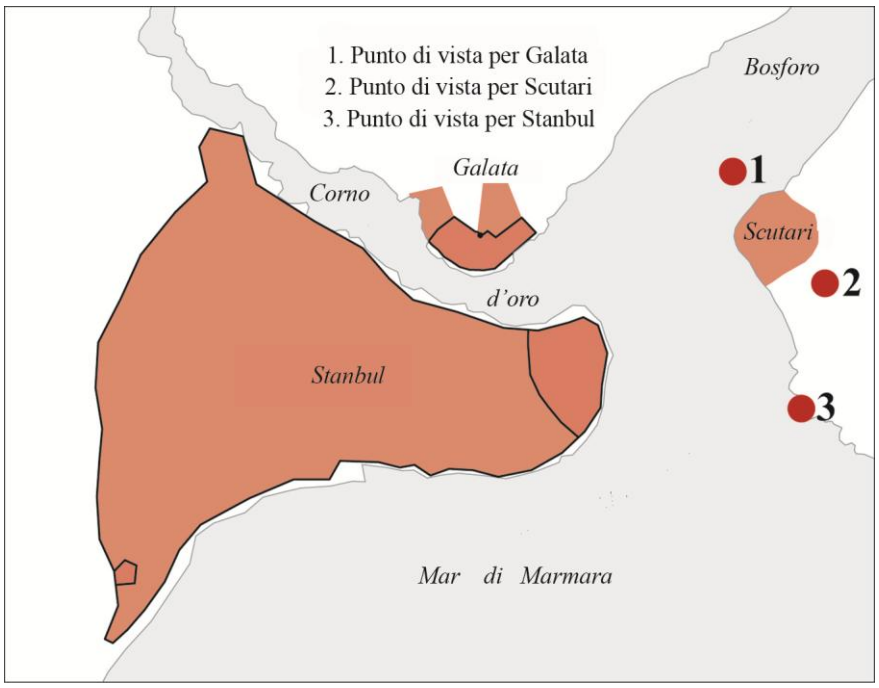


Istanbul composta de tre parti principali: la città, Galata et Scutari

Sproporzioni

Alla fine del XVI secolo, Istanbul sorgeva su entrambe le parti del Bosforo, su ciascuna riva del Corno d'oro, ed era composta da tre parti principali. Sulla riva europea del Bosforo, tra il Mar di Marmara e il Corno d'oro, Istanbul corrispondeva alla città bizantina, ed era la zona più estesa che si sviluppava su 1200 ettari circa all'interno delle mura. Di fronte, sulla riva sinistra del Corno d'oro, si trovava la zona principale di Galata, delimitata da una fortificazione, che coincideva con il perimetro di una colonia genovese insediatasi nel XII secolo, e completata da due quartieri ubicati fuori le rnura. Uno era Kasimpasa, sviluppatosi intorno all'arsenale, lungo il Corno d'oro e Pera, che si estendeva verso nord e corrispondeva nel XVI e XVII secolo al quartiere prescelto dalle legazioni straniere. L'insieme non superava una sessantina di ettari, ed era venti volte più piccolo di Istanbul. L'altro, sulla riva asiatica, era Scutari, una zona molto poco sviluppata nonostante la presenza di molteplici caravanserragli dai quali partivano le carovane dirette verso la pianura anatolica e, oltre, Tabriz, Baghdad o La Mecca. La parte urbanizzata ricopriva solo qualche decina di ettari. Come la città, anche la veduta pubblicata da Grelot è organizzata in tre parti, ma le proporzioni sono notevolmente diverse, Innanzitutto il primo piano, che si estende praticamente sulla metà delle zone non occupate dall'acqua o dal paesaggio di sfondo, corrisponde a Scutari, che in effetti è una zona piuttosto rurale. La veduta di Istanbul, poi, è molto ridotta e, se si eccettuano i numerosi minareti (tutti sullo stesso modello), si possono distinguere veramente pochi edifici degni di nota. Questa parte occupa solamente un terzo della zona 'utile' della veduta. Infine, Galata è la parte più dettagliata, dove è chiaramente identificabile l'arsenale di Kasimpasa, diverse moschee e una parte della cinta muraria. Grelot dedica a questa parte un quinto della veduta.

Così facendo, la parte della città più estesa diventa quella più ridotta nell'opera dell'autore, mentre la zona di Scutari, la cui urbanizzazione è piuttosto trascurabile, è quella rappresentata più ampiamente. Ai sessanta ettari di Galata, invece, spetta il primato di parte meglio trattata. Questo quartiere non era solo quello delle legazioni consolari, ma anche – da un punto di vista generale – quello dei cristiani e degli stranieri (che non erano autorizzati a passare la notte all'interno della cinta muraria di Istanbul). Grelot risiedeva in questo quartiere, perciò lo conosceva meglio di tutti gli altri. Per definizione, una veduta



L'individuazione dei punti di vista adottati da Grelot consentono di ricostruire il processo di compozizione dell'immagine

in prospettiva conica mostra meglio i primi piani rispetto a quelli successivi. Di conseguenza è logico che Istanbul, situata in secondo piano, occupi un posto minore nel disegno rispetto a Scutari. Tuttavia, i parametri che determinano queste proporzioni non vennero imposti all'autore, ma furono frutto di scelte personali, Adottando un punto di vista situato in Asia, Grelot scelse di rappresentare Istanbul in secondo piano nella sua veduta nonostante fosse la parte principale della città.

Un collage

Da un secondo esame è emerso che queste scelte non spiegano del tutto le sproporzioni tra le varie parti dell'agglomerato. Il processo di costruzione adottato dall'autore definisce prepotentemente la ripartizione delle masse compositive. L'individuazione del suo punto di vista permette di ricostruire tale processo da cui si deduce come Grelot godesse di opzioni privilegiate.

Attenendosi ai primi piani, sembra che il disegnatore si trovasse dietro allfiittuale stazione ferroviaria di Haydar Pasha (punto 1), non molto distante dallentroterra poiche le alture di Kadikòy-Fanariltiosk (a sinistra), sono situate dalla parte opposta del villaggio di Scutari (a destra). La torre di Leandro e il palazzo occupano posizioni coerenti con la pianta, ma la moschea Eski Valide, costruita nel 1583, che doveva essere in primo piano, sembra essere stata dimenticata. Se si è rivolti verso Istanbul, la riva del Mar di Marmara è situata davanti a quella del Corno d'oro. Eppure da Haydarpasa le due rive di Istanbul si presentano in modo abbastanza simmetrico. Questa differenza implica che il punto di vista adottato per disegnare Istanbul non è lo stesso considerate per Scutari che si trova invece più a sud, da qualche parte nel Mar di Marmara (punto 2). Per quanto riguarda Galata, il punto di vista non deve essere molto lontano dal primo. Da Haydarpasa, il quartiere di



Guillaume Joseph Grelot, veduta a volo d'uccello di Istanbul: le antiche colonne fuori scala nella veduta

Galata è situato dietro la punta del palazzo di Topkapi, ma, in base alla veduta di Grelot, la torre di Galata sorge sullo stesso piano del palazzo, ovvero alla stessa distanza dall'osservatore. Per ottenere questa posizione parallela dei due edifici, il punto di vista deve essere situato necessariamente a nord del primo, sopra la foce del Bosforo.

Quest analisi dimostra che Grelot non utilizzò un unico punto di osservazione per costruire la sua immagine, bensì tre diversi, corrispondenti ciascuno a una parte delfagglomerato. Di conseguenza la veduta non è frutto della messa in prospettiva di una pianta d'insieme – che esiste dalla prima metà del XVII secolo – ma dall'assemblaggio di tre diverse rappresentazioni costruite ciascuna da un punto di osservazione particolare. Questi punti però sono raggruppati in modo tale che eseguendo un esame sommario della veduta non si notino distorsioni rilevanti. Questo processo fu causato probabilmente dalle diverse fonti documentarie di cui Grelot disponeva; il quartiere di Galata era il luogo in cui si concentrava la popolazione non musulmana della città, perciò quello che i viaggiatori stranieri conoscevano meglio. Scegliendo tuttavia di mettere in epigrafe certi quartieri a scapito di altri, l'autore esprime una gerarchia che non corrisponde alla topografia della città.

Questione di scala

Grelot sviluppò quindi più dettagli nel quartiere di Galata che in altri. Nella parte più densamente abitata del quartiere sono stati raffigurati numerosi edifici per dare l'impressione del tessuto urbano concentrato. Queste case sono ritratte tutte nella stessa angolazione e la loro organizzazione non assomiglia per niente a quella di una città composta da vie e isolati. Queste costruzioni, infatti, non corrispondono a quelle di Galata, e sembra che l'autore abbia elaborato un riempimento sistematico che non rende conto dell'organizzazione effettiva del quartiere. Questa ipotesi è confermata dalle dimensioni degli edifici presentati. All'interno delle fortificazioni genovesi, Galata occupa una quarantina di ettari, mentre secondo i viaggiatori contemporanei di Grelot, e come testimoniano ancora oggi le piante parcellari del quartiere e di numerosi edifici antichi, questa parte della città era all'epoca divisa in unita di piccola estensione. Partendo da questo presupposto, si può ipotizzare che il quartiere contasse almeno 2000 costruzioni tra case e attività, quando invece Grelot ne rappresenta solo 210. Anche se si ammettesse che gran parte degli edifici potrebbe essere nascosta da quelli posti in primo piano, la dimensione di queste case non corrisponde rebbe a quella degli edifici che occupano effettivamente l'area urbana in questione.



Guillaume Joseph Grelot, veduta a volo d'uccello di Istanbul: la torre di Galata, voluntamente sovradimensionata

La dimensione destinata alla torre di Galata conferma queste sproporzioni. Il quartiere è facilmente identificabile grazie alla torre costruita dai genovesi nel XIII secolo in cima a un cumulo di terreno che digrada verso il Bosforo e il Corno d'oro. Grelot non dimentica di raffigurarla al punto che, nella sua veduta, l'edificio svetta sopra a un tessuto urbano piuttosto comune, come è ancora oggi. Per giungere a un tale risultato, Grelot barò sulla grandezza della torre. Secondo il punto di osservazione dell'autore, la costruzione è situata sullo stesso piano della moschea Azapkapi, ubicata nei pressi dell'arsenale di Kasimpasa. Partendo da questo assunto, si possono confrontare le distanze misurate lungo questa linea Una pianta recente indica che il centro della torre si trova a circa 540 m dalla moschea, mentre secondo la veduta di Grelot il diametro della torre corrisponde pressappoco a 1/12 di tale distanza, ovvero a una quarantina di metri Ancora una volta, fautore ha barato, rappresentando la torre due-tre volte più grande di quanto sia in realtà. In questo modo tutti gli elementi sono fuori scala rispetto a quella adottata per rappresentare il perimetro del quartiere.

Procedendo in questa maniera, Grelot rapporto la misura della torre con quella delle case. Se non lo avesse fatto, la superficie del disegno non gli avrebbe permesso di indicare il minimo dettaglio architettonico. Inoltre, se avesse seguito lo stesso rapporto di riduzione per l'insieme degli elementi della sua veduta, la rappresentazione della torre sarebbe stata soffocata nel caos del tessuto urbano privo di originalità. In altre parole, Grelot ricorre a questo espediente per restituire meglio la realtà, per mostrare meglio il modo in cui la torre svetta sulle case di Galata.

Proporzioni delle colonne e coerenza con l'immaginario

Sul lato di Istanbul, l'autore raffigura pochi edifici degni di nota, però concentra l'attenzione su antiche vestigia del passato: le colonne monumentali. Ne rappresenta tre di quelle che punteggiavano all'epoca il paesaggio urbanoi Due di queste sono caratterizzate da una voluta: la colonna serpentina, che segna l'asse dell'antico ippodromo, e la colonna

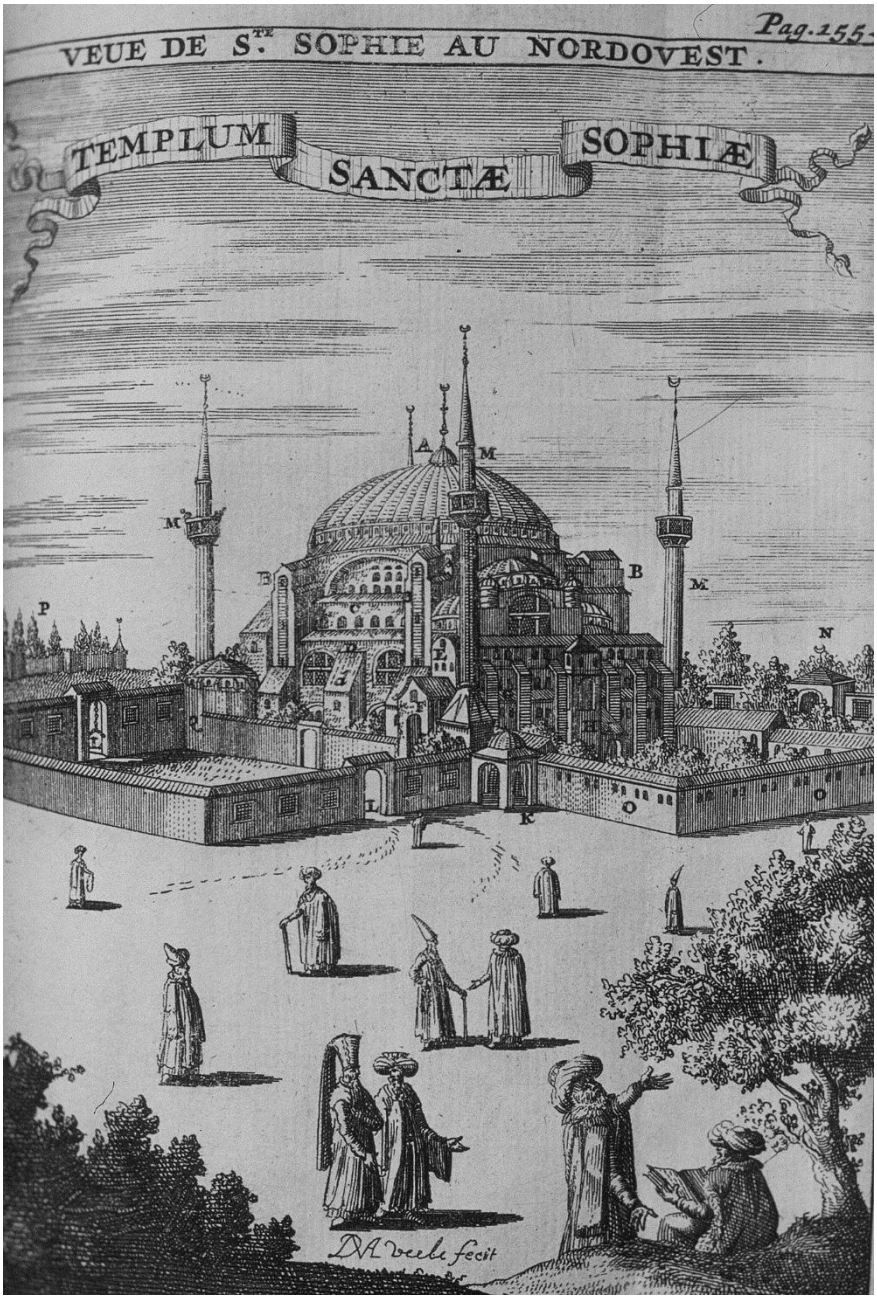
d'Arcadio, situata a nord-ovest di Yenikapi, presentano dei fusti decorati con fregi elicoidali, e le loro rispettive posizioni nella veduta di Grelot coincidono perfettamente con l'effettiva ubicazione. Come la torre di Galata, anche queste colonne svettano al di sopra del tessuto urbano ordinario, Per ottenere questo effetto, fautore le raffigura in una scala diversa da quella adottata per ritrarre le altre costruzioni, in particolare i minareti delle moschee, superati nettamente dalle colonne nella veduta, mentre nella realtà sono molto più alti.

Ciononostante, dal Mar di Marmara la colonna d'Arcadio era facilmente individuabile[8] e costituiva un punto di riferimento nella topografia antica della città per i viaggiatori che raramente dimenticano di menzionarla.Se l'autore avesse applicato le giuste proporzioni, sarebbe stato impossibile far emergere la sagoma di que-sta colonna, mentre la deformazione delle dimensioni gli permette di comunicare meglio l'effetto che la costruzione produce nel paesaggio generale della città. Sotto questo aspetto, Grelot non costituisce un'eccezione: sono numerose le vedute di Alessandria nelle quali la raffigurazione della colonna di Pompeo presenta una forte sproporzione rispetto alle altre costruzioni. Queste vedute corrispondono più alfimmagine mentale della città – i viaggiatori erano colpiti dalle dimensioni della colonna e dal fatto che dal mare apparisse ai loro occhi prima di altre parti della città – che al risultato di una rappresentazione scientifica basata su misurazioni. In tal senso la veduta di Grelot è coerente, non tanto con la dimensione reale delle colonne, quanto con llimmagine che offrono di sé e con quella più generale della città. Va sottolineato, in effetti, che dal XV secolo la maggior parte delle vedute di Istanbul includono almeno una colonna antica[9], come se questa menzione avesse la funzione di ricordare come prima di diventare la sede della Sublime Porta, Istanbul (Costantinopoli) fosse la capitale di un altro impero, non meno potente.

La veduta di Santa Sofia occupa tutta una tavola e, come indica lo stesso titolo – *vue de Ste Sophie au Nord-ouert / Templum Sanctae Sophiae* – è dedicata quasi totalmente a questo edificio. La composizione adottata dall'autore, tuttavia, lascia ampio spazio alla rappresentazione delle aree circostanti, riducendo quindi la zona destinata alla basilica vera e propria. La tavola è suddivisa in tre parti di ampiezza all'incirca equivalente: il terzo superiore è dedicato al cielo e a due grandi nastri in cui è scritto in titolo, quello inferiore e occupato da una sorta di spianata e, in primo piano, da qualche elemento di una zona soprelevata dove sembra si trovi il disegnatore. Al centro dellîmmagine sorge la basilica, situata tra due grandi viali circondati da muri. In base a questa modalità compositiva – una struttura di proporzione orizzontale inserita nel formato verticale della pubblicazione – l'autore dedicameno di un quinto della superficie della tavola al suo oggetto principale, astenendosi persino dal rappresentare numerosi dettagli. Però, al contrario di numerosi autori che sceglievano delle angolazioni e delle modalità compositive per mascherare le

[8]. G.-J. Grelot, *op. cit,* p. 82.

[9]. J.-L. Arnaud « Entre mythe et réalité, l'iconographie des villes du Proche-Orient durant la période moderne » in *Façonner le passé. Représentations et cultures de l'histoire XVIe-XXe siècle,* a cura di J.-L. Boniol e M. Crivello, Aix-en-Provence 2004, pp. 233-238.



Guillaume Joseph Grelot, veduta di Santa Sofia *in Relation nouvelle d'un voyage de Constantinople*, 1680.

lacune della loro documentazione[10], Grelot fornisce elementi sufficienti per dare un'idea corretta della complessità dei volumi della basilica.

Come abbiamo già accennato precedentemente, alla fine del XVII secolo non era concepibile che un viaggiatore francese installasse il proprio cavalletto in una via di Istanbul e ancor meno nella cinta del palazzo. Di fatto, però, le immagini pubblicate da

[10]. Per esempio, nei panorami delle città costiere del Medio Oriente pubblicati da C. Le Brun nel 1700, i primi piani sono spesso occupati da imbarcazioni che mascherano numerosi dettagli dellbrganizzazione spaziale di queste città; C. Le Brun *op. cit*. e J-L. Amaud, *Entre professionnels et vulgarisateurs, l'image des villes du Proche-Orient en France au tournant des XVIIe et XVIIIe siècles*, nel volume sull'iconografia urana curato da B. Marin e C. Travaglini, in corso di publicazione all'Ecole française di Roma.

Grelot sono ricostruzioni realizzate in studio partendo da note e/o schizzi rilevati sul posto in gran segreto. La veduta della basilica corrisponde perfettamente a questa definizione, ma come emerge da unlanalisi dettagliata dell'immagine, questa ricomposizione offre all'autore l'opportunità di prendere qualche libertà riguardo ai luoghi rappresentati. Innanzitutto, seguendo Pimmagine di Grelot, l'area circostante la basilica sembra poco urbanizzata. Non disponiamo di informazioni dettagliate sull'brganizzazione del tessuto urbano di questo quartiere alla fine del XVII secolo, ma tenendo conto di ciò che sappiamo grazie a una pianta tracciata un secolo dopo[11], la basilica era situata in un tessuto cittadino denso in cui la spianata rappresentata da Grelot in primo piano nella sua veduta non avrebbe trovato posto. Questa differenza tra lo spazio raffigurato e la realtà urbana della città è rafforzata dal punto di osservazione adottato dall'autore che, in base al disegno, sembra trovarsi a metà altezza della cupola centrale della basilica, ovvero una ventina di metri sopra la spianata, su una collina le cui pendici sono evocate dal primo piano del disegno. Tenendo conto dell'angolo visuale – il nartece (a destra) è orientato a nord-ouest – l'autore osserva Tedificio rivolto in modo piuttosto preciso verso sud[12], perciò è situato al lato nord, in un punto che si troverebbe all'interno dei giardini di Topkapi. L'edificio è ubicato, però, allestremità di una pianura (che corrisponde al prolungamento dellîppodromo) in maniera tale che l'area circostante si trovi alla stessa altitudine in direzione sud-ovest (a sinistra sulla veduta) e a livello inferiore nelle altre direzioni[13]. In altre parole, a nord della basilica il terreno scende con unînclinazione piuttosto brusca verso la riva del Corno d'oro: evidentemente la collina indicata in primo piano non esiste' Inoltre, dai giardini del palazzo il muro di recinzione non permetteva di disporre di un tale punto di osservazione verso la basilica[14].

Di conseguenza, se Grelot effettua degli schizzi in loco, non si tratta delle bozze dei disegni che consegna alla fine ai suoi lettori. Egli procede partendo da documenti intermedi – sicuramente una pianta e alcune vedute delle facciate in elevazione – per costruire in studio unîmmagine che la topografia del territorio non permetteva di cogliere. Poi, per infondere all'opera quel carattere di 'realizzato dal vivo', aggiunge in primo piano una spianata sulla quale passeggiano una dozzina di Ottomani in costume e, in primissimo piano, i segni di un'altura sulla quale dovrebbe trovarsi l'autore mentre esegue la sua veduta. Ebbene, questi due elementi – spianata e altura – non esistono e non potrebbero mai esistere tenendo conto dei movimenti del terreno franoso. Infine, anche la sagoma di un muro di cinta e di qualche torre rappresentata dietro la basilica, al lato sinistro, presenta delle divergenze con la realtà. Secondo la leggenda corrisponderebbe a una parte del palazzo di Topkapi. Una sezione del muro di cinta del palazzo è in effetti situata in questa direzione, ma se si considera la pendenza del terreno verso il Mar di Marmara è impossibile vedere

---

11. *Plan de Constantinople et se ses faubourgs. Par Fr. Kauffer et M. Le Chevallier*, Parigi 1786.

12. Da notare che l'indicazione del titolo della veduta «a nordovest» è erronea. Sarebbe corretta se il coro della basilica fosse orientato a est, come nel caso delle chiese dell'Europa occidentale.

13. Per la topografia di questo quartiere, consultare la carta pubblicata da W Miiller-Wiener, *Bildlexicon zur topographie Istanbuls*, Tübingen 1977.

14. Questa disposizione non deriva da un errore di osservazione dell'autore, poiché, nel suo testo, descrive la cinta dei giardini del palazzo J.-G. Grelot, *op. cit*, p. 90.

un tale immagine dal punto di vista adottato dall'autore. In altre parole, l'autore procede a una ricostruzione completa, tramite il montaggio di diverse parti: la rappresentazione dettagliata della basilica e il rimaneggiamento di altre piante che rappresentano male l'organizzazione spaziale del quartiere.

Grelot era un disegnatore professionista, ed è per questa sua specializzazione che venne assunto da Chardin per raccogliere la documentazione e preparare l'iconografia del suo giornale di viaggio[15]. Nella sua opera pubblica diversi tipi di rappresentazione: piante di edifici, elevazioni e vedute prospettiche. Questi documenti non necessitano tutti delle stesse competenze, perciò se i primi – piante ed alzati – corrispondono alla preparazione dell'architetto[16], le vedute prospettiche sono di competenza del disegnatore. Le tecniche costruttive di queste vedute erano note dalla metà del XV secolo, mentre due secoli più tardi, ovvero quando Grelot ricevette la sua formazione, erano ampiamente diffuse. Per la costruzione in prospettiva di un volume a base quadrangolare i principi sono piuttosto semplici. Una volta fissata l'altezza dell'orizzonte (quella del punto di osservazione) e la linea orizzontale corrispondente, l'autore fissa su questa linea due punti di fuga verso i quali devono convergere tutte le parallele. Più l'autore è lontano dall'oggetto da rappresentare, più i punti di fugasono distanziati. Se non si dispone sempre dei parametri necessari alfelaborazione corretta di unîmmagine, esiste tuttavia un principio invariabile che sottende a tutte le costruzioni: i punti di fuga delle linee orizzontali sono sempre posizionati sulla linea di orizzonte.

Nel disegno pubblicato da Grelot le linee parallele sono dirette verso punti molto variabili la cui collocazione, evidentemente, non è stata controllata dall'autore. Di conseguenza è impossibile riprodurre la posizione di una linea orizzonte. All'epoca era possibile barare con le regole della prospettiva, numerosi autori vi ricorrevano senza farsi troppi problemi. Dal confronto emerge che Grelot non conosceva in assoluto le regole elementari della prospettiva; ricostruì il suo disegno in studio, come un architetto farebbe con un progetto, ma non seppe utilizzare a dovere i principi necessari per l'elaborazione di questa tipologia di rappressentazione[17].

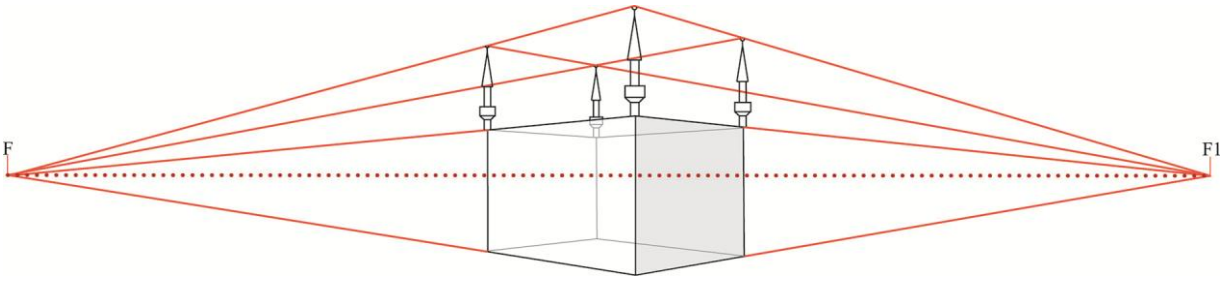
L'analisi di questi due esempi delficonografîa pubblicata da Grelot mostra che, al contrario delle pretese annunziate nella sua introduzione, egli è ben lungi dal soddisfare tutte le esigenze di una figurazione oggettiva. L'autore non è esperto né in materia di disegno architettonico, né nella realizzazione di vedute prospettiche, nonostante tali tecniche fossero ampiamente diffuse all'epoca ed esistessero diverse piante d'insieme piuttosto affidabili da prendere come riferimento per costruire una veduta a volo d'uccello. Questa valutazione conduce a un giudizio abbastanza negativo sulla validità delle

---

15. J. Chardin, *Journal du voyage du chevalier Chardin en Perse & aux indes orientales Par la Mer Noire & par la Colchide*, London 1686.

16. Per esempio, l'opera di Le Muet, architetto ordinario del Re, pubblicata nel 1663, dimostra bene il modo in cui gli architetti privilegiavano queste modalità di rappresentazione. P. Le Muet, *Manière de bien bastir pour toutes sortes de personnes*, Parigi 1663.

17. La veduta della moschea Yeni Valide, per la quale l'autore scelse un'altra modalità di costruzione prospettica, ancora più semplice della precedente, conferma l'analisi: non conosceva i principi elementari della prospettiva conica.



Un principio invariable sovrintende alla costruzione delle propetttive coniche: i punti di fuga delle linee orizzontali sono sempre disposti sulla linea di orizzonte

rappresentazioni pubblicate da Grelot. IÌesame della sua produzione, soggetto a un cambiamento di scala danalisi e basato su elementi più contestuali (il corpus delle rappresentazioni di Istanbul nella seconda metà del XVII secolo), offre risultati alquanto diversi.

L'elenco dei luoghi rappresentati dall'autore costituisce una prima forma di innovazione. Grelot consegna al pubblico francese (e più in generale europeo) la prima veduta d'insieme di Santa Sofia che non sia una semplice raffigurazione su una carta in piccola scala. E anche il primo a pubblicare delle Vedute dell'interno della basilica. Anche se questi documenti non sono realizzati a regola d'arte, anche se le proporzioni sono ben lungi dalllessere perfette, anche se, infine, l'autore si concede alcune libertà con il proprio soggetto, queste vedute non sono del tutto immaginarie. I disegni di Grelot presentano un livello di precisione eccezionale. Confrontandole con le rappresentazioni in circolazione all'epoca, pubblicate dai viaggiatori contemporanei, il giudizio che se ne trae è insindacabile: le altre sembrano abbozzi spesso semplicistici (tanto più che non sono frutto di composizioni realizzate in studio sulla base di descrizioni letterarie). Lîmmagine della sfinge di Giza pubblicata da Thévet nel 1575 costituisce un esempio perfetto di questa pratica all'epoca piuttosto frequente[18]. Anche le vedute di un'ahitazione turca, proposte da Poullet[19] qualche anno prima della pubblicazione di Grelot, non sono convincenti.

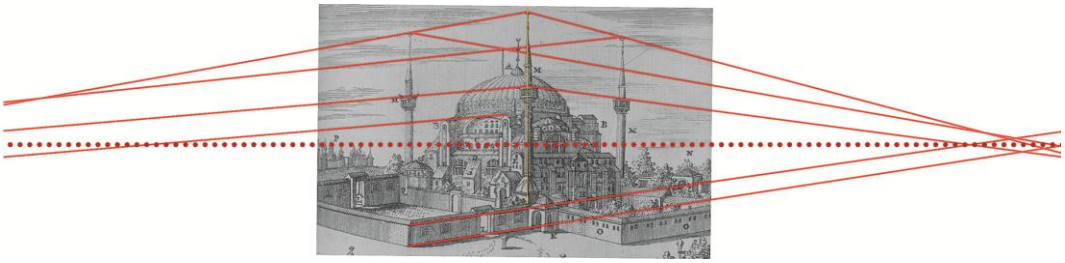
Inoltre Grelot scelse con cura gli edifici rappresentati, concentrando la massima attenzione sulla basilica di Santa Sofia[20]. Convertita in moschea nel 1453, rivestiva un ruolo simbolico importante per la cristianità europea. La conquista dellîmpero, progettata da Luigi XÎV pochissimi anni dopo la cacciata dei turchi da Vienna[21], doveva concludersi con la sostituzione della bandiera che sventolava sulla cupola di Santa Sofia. Grelot dedica al

[18]. A. Thevet, *La cosmographie universelle d'André Thevet cosmographe du Roy. Illustrée de diverses figures des choses plus remarquables veuës par l'Auteur, & l'incogneuës de nos Anciens et Modernes*, Parigi 1575, vol. 2, fol. 37a.

[19]. Poullet, *op. cit.*, vol. 1, pp. 109 e 111.

[20]. Grelot dedica alla basilica una sessantina di pagine, cui fa seguire subito dopo la descrizione geografica della città, pp. 95-155.

[21] . Da notare come la spia inviata a Istanbul da Luigi XIV, Gravier D'Ortières, avesse fatto copiare diverse vedute pubblicate da Grelot qualche anno prima per illustrare il suo rapporto. *Estat des Places que les Princes Mahometants possèdent sur les Côtes de la Mer Mediterranée...*, manoscrito, Bn Paris, Mss-fr 7176. Su tale progetto, cfr. F. Bilici, *Louis XIV et son projet de conquête d'Istanbul / XIV. Louis ve Istanbul'u Fetih Tasarısı*, Ankara 2004.



monumento cinque delle tredici tavole che illustrano la sua opera, ma non si interessa solo degli edifici antichi, dimostra anche la grandezza dell'lmpero e le competenze dei suoi architetti consegnando ai lettori dei disegni dettagliati, completamente inediti, di diverse moschee. Due tavole sono dedicate alla moschea di Solimano il Magnifico e alle costruzioni annesse. Edificata alla metà del XVI secolo su disegno del celebre architetto Sinan, la moschea costituisce uno degli esempi più compiuti dell'architettura religiosa ottomana. Grelot la ritrae in disegni geometrici – una pianta e unelevazione – che tradiscono il suo interesse per gli aspetti tecnici della costruzione. Infine, altre due tavole sono riservate alla moschea Blu, costruita all'inizio del XVII secolo, e alla moschea Yeni Valide, ancora più recente.

Questi esempi di architettura religiosa della capitale ottomana non sono frutto del caso. Gli edifici scelti dall'autore hanno tutti preso come modello Santa Sofia e la sua cupola centrale che è diventata il simbolo delle grandi moschee del sultanato. Oltre questo aspetto, con la veduta della moschea Yeni Valide, la cui costruzione era stata completata solo qualche anno prima dell'avvio dei grandi lavori di trasformazione di Versailles, Grelot intende dimostrare l'attualità delle competenze a disposizione del sultano. Nel suo testo riporta piante, prospetti, profili e immagini fedeli, Le prime tre categorie sono disegni geometrici con valore documentario. È in questo contesto, quello di un progetto che oggi si definirebbe 'didattico', che si concede la libertà di ricomporre le vedute per poter in qualche modo contestualizzare meglio in epigrafe gli elementi che lo interessano. Questlultima analisi pondera i risultati della prima valutazione: i disegni di Grelot costituiscono una novità nella seconda metà del XVII secolo, sia per la loro precisione, sia per gli edifici rappresentati. Numerosi disegni di città del Medio Oriente eseguiti durante il periodo moderno – non solo quelli di Grelot – presentano errori geometrici e discrepanze rispetto alla realtà dellbrganizzazione effettiva dello spazio. Spesso costituiscono delle pessime fonti da cui attingere per tracciare la storia dellbrganizzazione spaziale e delle relative trasformazioni, IÌanalisi delle differenze rappresenta invece un mezzo di accesso verso una storia dellîconografia e dell'edizione d'Oriente. In altre parole, i due approcci si rivelano complementari perché si compensano. Più un documento presenta errori e divergenze con il reale, ovvero, più è parziale nella scelta di ciò che viene rappresentato o messo in epigrafe, meno è in grado di documentare una storia dell'organizzazione spaziale, ma più esprime il punto di vista (in senso figurato) portato dall'autore e/o dal suo patrocinatore sui luoghi rappresentati e più costituisce, in questa veste, una ricca fonte per la storia dellîconografia e dellîmmaginario.

Tale complementarità dimostra l'interesse di un doppio approccio: quello Dessous des cartes[22], che inserisce le rappresentazioni in un corpus e le sottopone a un'analisi di discorso, e quello, più tecnico, relativo alla corrispondenza tra i fatti e le loro rappresentazioni. Su tale base, si può considerare l'idea di tracciare una storia dellîconografia fondata su errori di fatto – fermo restando ogni altra implicazione e tenendo conto dell'evoluzione delle tecniche di rilevamento e disegno – considerandoli come rivelatori della posizione degli autori rispetto ai luoghi e alle cose, o anche come l'espressione di punti di vista parziali e di parte.

Allegato 1. Grelot, Nota al lettore

Sono stati pubblicati tanti generi di relazioni dal Levante, e i curiosi sono così ben informati di tutto ciò che vi accade che voler presentare qualcosa che è già stato scritto diverse volte significa esporsi alla censura. Poiché tutto quello che oggi i viaggiatori moderni ci riferiscono delYOriente sono in gran parte ripetizioni inutili, ho aspettato qualche anno dopo il mio ritorno per rendere pubblico quello che avevo fatto, allo scopo di richiamare alla mente le immagini dei luoghi più belli visitati durante i miei viaggi […|]. Alla fine, però, vedendo che nessuna delle numerose relazioni apparse era corredata di una singola pianta, elevazione o raffigurazione fedele a tutto ciò che vi era descritto, mi sono deciso, per soddisfare la curiosità di tante persone che mi onorano del loro affetto, a far incidere qualche pianta e disegno che ho eseguito durante il mio soggiorno nel Levante. Tutte le figure, che sono la parte migliore di questo libro, e sulle quali si basa tutto il discorso, soddisferanno sicuramente coloro i quali non hanno avuto il tempo o la voglia di leggere tutto quello che gli altri hanno scritto su tale argomento, mentre quelli che hanno già letto in qualche relazione la descrizione degli stessi luoghi, ma che non hanno potuto comprenderne la struttura fisica con le sole parole, avranno forse il piacere di vedere le piante, le elevazioni, i profili e le immagini fedeli di tutte queste bellezze di cui hanno tante volte sentito parlare.

Grazie a queste stesse figure, tutti potranno soddisfare la propria curiosità senza pericoli, in poco tempo e in modo utile. Dopo aver sfogliato le pagine di questo libro, il lettore conoscerà molte cose su Costantinopoli cosi come sono nella realtà, a differenza di quei grossi volumi, scritti con grandi spese e lunghe fatiche, che danno idee completamente contrarie al vero. Con questo non voglio dire che i tanti illustri viaggiatori che mi hanno preceduto nel Levante, i quali a seguito dei loro viaggi hanno pubblicato numerose relazioni molto curiose, non siano stati privi di belle espressioni per spiegare correttamente quello che hanno visto, basta leggere i loro scritti per capirlo. Anzi, sono tutti degni di ammirazione per quello che hanno fatto. Non credo, inoltre, che un viaggiatore, che deve essere sostenitore della verità e della buona fede, voglia imporre falsità e invenzioni a chiunque a spese della propria reputazione. Tuttavia è certo che un grande volume basato interamente sulla scrittura non fornisce mai un'idea così perfetta del luogo come farebbe una pianta o un disegno tracciato su un foglio di carta e che qualsiasi relazione in confronto sarebbe sempre assai oscura se non vi si aggiungessero dei tratti di matita a completamento visivo della spiegazione scritta.

È così che ho pensato di non descrivere nulla in questo libro che non fosse corredato di figure che saranno come quel grande sigillo che si appone a pié delle dichiarazioni per garantirne la verità. Alcuni famosi viaggiatori che si trovano a Parigi, che hanno visto la maggior parte di questi luoghi, mi hanno fatto la grazia di attestare la fedeltà e l'esattezza di tali disegni. […]

Dopo un'approvazione così gloriosa non credo che nessuno possa trovare sbagliato far vedere alle persone una buona parte di ciò che v'e di più bello in Oriente, senza obbligarle a uscire dai propri studi'

Le città, gli abitanti e gli edifici cambieranno natura, si presenteranno ai vostri occhi cosi come sono, e vi faranno conoscere quanto hanno di più

[22]. Dall'opera *Dessous des cartes* di J.-C. Victor, V. Raysson et F. Tétart, Parigi, 2005.

bello, come se vi foste recati in prima persona nei luoghi raffigurati. Non dubito della vostra capacità e della vostra esattezza, ma temo fortemente che vi sareste comportati così giudiziosamente come molti altri, i quali per non esporsi ai grandi pericoli che comporta l'attività del disegno in Turchia, se ne ritornano qui contenti di aver solamente visto quello che non hanno potuto od osato raffigurare in loco. Tutti i viaggiatori vi garantiranno che i soprusi e gli insulti sono spiacevoli e continui, e che si rischia persino la vita o la religione quando si vuol soddisfare la propria curiosità troppo da vicino. Tutte le relazioni hanno parlato di questo antico edificio (Santa Sofia), ma questa è la prima a fornirvene una pianta regolare e dei disegni fedeli. […] Vi sono ritornato tante di quelle volte per confrontare i miei schizzi con il modello, che ne ho potuto osservare i minimi dettagli. [. . .] E qualcuno ha avuto persino la bontà di parlare della mia precisione a Sua Maestà, la quale, viste le grandi conoscenze che ha in tutte le cose, mi chiese se fra i tanti disegni che gli avevo fatto avere, non vi avessi aggiunto qualcosa di mia invenzione.

[Seguono cinque attestazioni, di cui una di Antoine Galand]

Allegato 2. Luoghi di Istanbul rappresentati da Grelot, dodici tavole:

1. Veduta generale a volo d'uccello;
2. Veduta d'insieme del palazzo di Topkapl presa da Galata;
3. Veduta dellîrxgresso di questo palazzo;
4. Pianta di Santa Sofia;
5. Veduta prospettica di Santa Sofia da nord;
6. Veduta prospettica di Santa Sofia da sud;
7. Veduta dellînterno di Santa Sofia dallîngresso verso il coro;
8. Veduta dellînterno di Santa Sofia, dal coro verso l'ingresso;
9. Facciata della moschea di Solimano;
10. Pianta e veduta della moschea del Sutano Ahmet (moschea blu);
11. Pianta della moschea di Solimano;
12. Veduta della moschea Yeni Valide.