

L'ordine architettonico del *Talar* persiano.

Vita di una forma

LUDOVICO MICARA¹

Tout est forme, et la vie même est une forme. Honoré de Balzac

La forme ... est d'abord une vie mobile dans un monde changeant.

Les métamorphoses, sans fin, recommencent. Henri Focillon

Abstract: l'ordine architettonico del *talar* persiano, che ha caratterizzato le architetture più significative della Persia Safavide e della sua capitale Isfahan nel XVII° secolo, condensa nei suoi spazi una serie di qualità, di caratteri che lo distinguono in quanto forma architettonica riconoscibile e autonoma. Tale forma sincreticamente raccoglie ed esprime tutta una serie di esperienze e motivi, che fanno della tradizione architettonica persiana e della sua continuità attraverso almeno 3000 anni, un *unicum* straordinario. L'analisi della persistenza della forma *talar* fino ai nostri giorni mette in luce il tema della vitalità nel tempo di alcune forme architettoniche e dei suoi significati, palesi o sottintesi, quasi indipendentemente dai suoi interpreti temporanei; dando forse ragione e precludendo a una possibile "vita delle forme" in architettura.

Keywords: Ordine architettonico, Forma, Talar, Sala ipostila, Persia, Safavidi, Isfahan, Persepoli, Moschea arabo-islamica, Gunnar Asplund, Frank Lloyd Wright, Ludovico Quaroni, Norman Foster.

Il naturalista, viaggiatore e scrittore tedesco Engelbert Kaempfer, autore nel 1712 delle "relazioni, osservazioni e descrizioni delle cose persiane e dell'Asia ulteriore"², contenute in *Amoenitatum exoticarum politico-physico-mediciarum fasciculi V*³, illustrando e disegnando accuratamente i palazzi e giardini reali della Isfahan Safavide, coglie l'occasione per introdurre e descrivere l'edificio del *talar* (Fig. 1). Kaempfer distingue i due settori fondamentali della struttura palaziale di Isfahan, e più generalmente delle corti e residenze reali del mondo islamico.

1. Ludovico Micara, University of Pescara, email: ludovico.micara@gmail.com.

2. "*variae relaiones, observationes & descriptiones rerum persicarum & ulterioris Asiae*"

3. KAEMPFER 1712.

Una prima parte “chiamata Diwaan, dedicata agli ospiti da ammettere e alle riunioni di amici”⁴; mentre “una seconda chiamata Haraam respinge tutti gli amici, anche quelli che richiedono di essere ammessi intimamente; questa è riservata alle sole mogli del padrone di casa poligamo, alle concubine, alle ancelle e agli eunuchi”⁵. Stabilita l’organizzazione principale del palazzo, che del resto replica in scala più grande quella tradizionale della casa persiana in *birun* e *anderun*, Kaempfer passa a descrivere gli elementi che lo compongono: «all’ingresso del Diwaan abbiamo alcuni eleganti edifici minori forniti di numerose celle e triclini, ma soprattutto uno molto grande, per celebrare i convivi, atrio (è chiamato *talaar*) in forma di teatro scenografico, aperto per lo più su tre lati, dove gli ospiti che siedono accanto al Re possano godere più liberamente delle bellezze dei giardini circostanti».⁶ Le rappresentazioni prospettiche di questo spazio nel libro di Kaempfer sono molto precise e affascinanti. Come di straordinario interesse è la ricostruzione assonometrica del complesso dei palazzi reali, *Planographia Sedis Regiae* (Fig. 2), affacciati sulla grande piazza (*Maydan*) di Isfahan, *Forum maximum, velut Regionum Domiciliorum vestibulum*, in cui i *talar* sono inseriti. L’immenso Maydan (Fig. 3), 160 x 560 metri, costruito da Shah Abbas, il cui regno dal 1588 al 1629 inaugura il dominio della dinastia Safavide in Persia, è solo una delle grandi realizzazioni urbane che trasformarono Isfahan a partire dal 1598, anno in cui divenne la nuova capitale dell’impero Persiano al posto della più periferica Qazvin, fino al 1722, anno di caduta della dinastia. Il piano della nuova Isfahan Safavide è una delle più importanti realizzazioni urbane del mondo islamico, paragonabile per dimensione e qualità degli interventi architettonici a quanto avveniva nelle altre capitali dei grandi assolutismi del XVII° secolo, dalla Roma di Sisto V e delle scenografie barocche, alla Parigi del Grand Siècle, alla Londra del Wren dopo il grande incendio del 1666, alla Istanbul Ottomana, alla Delhi Moghul di Shah Jahan, fino alla più tarda Meknès di Moulay Ismail in

4. “*quarum prior Diwaan dicta, admittendis dicata est hospitibus, consessibusque amicorum*”

5. “*posterior Haraam appellata amicos omnes respuit, etiam intima, quos vocant admissionis; solis sacra polygami patris familias conjugibus, concubinis, ancillis & spadonibus*”

6. “*in quo pro Diwani habemus Palatia minora quaedam nitidissima, cellulis triclinisque instructa pluribus, tum inprimis uno praegrandi, pro conviviis celebrandis, atrio (talaar vocant) ad formam theatri scenici, tribus ut plurimum lateribus patente, quo ambientis hortis amoenitates liberiùs haurire Regii consessores possint*”.

Marocco. Il piano di Shah Abbas per Isfahan⁷ (Fig. 4) ricollega in un unico grandioso disegno urbano il centro antico della città, sviluppatosi nel periodo Selgiuchida attorno all'antica Maydan (*Maydan-i Kohne*) su cui si affacciavano la Grande Moschea del Venerdì (*Masjid-i-Jami*) e il Palazzo Reale, con la nuova creazione urbana Safavide, la piazza reale (*Maydan-i Shah* o *Naqsh-i Jahàn* "L'immagine del mondo") con l'ingresso al complesso dei palazzi reali (*Ali Qapu*), la Moschea reale (*Masjid-i Shah*) e la Moschea dello Sceicco Lutfullah (*Masjid-i Shaykh Lutfullah*). L'elemento di connessione tra le due centralità è costituito dall'articolato percorso del Bazaar, anch'esso con un suo ingresso sul lato corto del nuovo Maydan e con i suoi spazi commerciali, botteghe e caravanserragli. Ma questa è solo una parte del grande progetto urbano realizzato (Fig. 5). Il percorso del Bazaar proseguiva verso sud a raggiungere il fiume Zayandah Rud, attraversato dallo spettacolare ponte-diga Pol-i Khwaju, costruito su un doppio livello di passaggi con padiglioni affacciati sul fiume, e pensato come grande spazio pubblico sull'acqua.

Un secondo grande percorso pubblico costeggiava a ovest il tessuto dei palazzi e dei giardini reali. Si tratta del *Khiyaban-i Chahar Bagh* (passeggio dei quattro giardini), un grande viale alberato decorato da vasche e canali d'acqua, lungo circa quattro chilometri, circondato di verdeggianti giardini e alti ingressi (*balakhaneh*) alle residenze nobiliari. Il viale, straordinaria sintesi di un'arteria urbana e spazio pubblico per il tempo libero dei cittadini, attraversava il fiume con il lungo ponte Pol-i Allah-Verdi Khan (detto anche *Si-o Se Pol*, ponte delle 33 arcate). Esso costituiva l'asse portante che collegava il complesso reale (*dawlatkhaneh*) ai grandi giardini reali suburbani (*bagh-i hezar jarib*) a sud del fiume e ai quartieri di nuova espansione, come Abbasabad e il quartiere armeno Nuova Jolfa. La croce formata dal fiume e dal *Khiyaban-i Chahar Bagh* divideva la nuova Isfahan in quattro settori, quasi un Chahar Bagh a livello urbano: la vecchia Isfahan e il nuovo Maydan-i Shah; Abbasabad abitata dalle popolazioni provenienti da Tabriz; Nuova Jolfa abitata dalla comunità Armena portata in Persia da Shah Abbas; e il quartiere dei Gauri o Zoroastriani.⁸

7. Vedi il disegno di M. Alemi "Restituzione della pianta della Esfahan Safavide" in ALEMI 2003.

8. Questa idea di organizzazione urbana, estremamente semplice ma che bene esprime il carattere sintetico della nuova Isfahan di Shah Abbas, è suggerita dal viaggiatore italiano Pietro Della Valle in occasione del suo viaggio in Persia del 1617. Egli attribuisce a Shah Abbas l'idea di realizzare "una bellissima

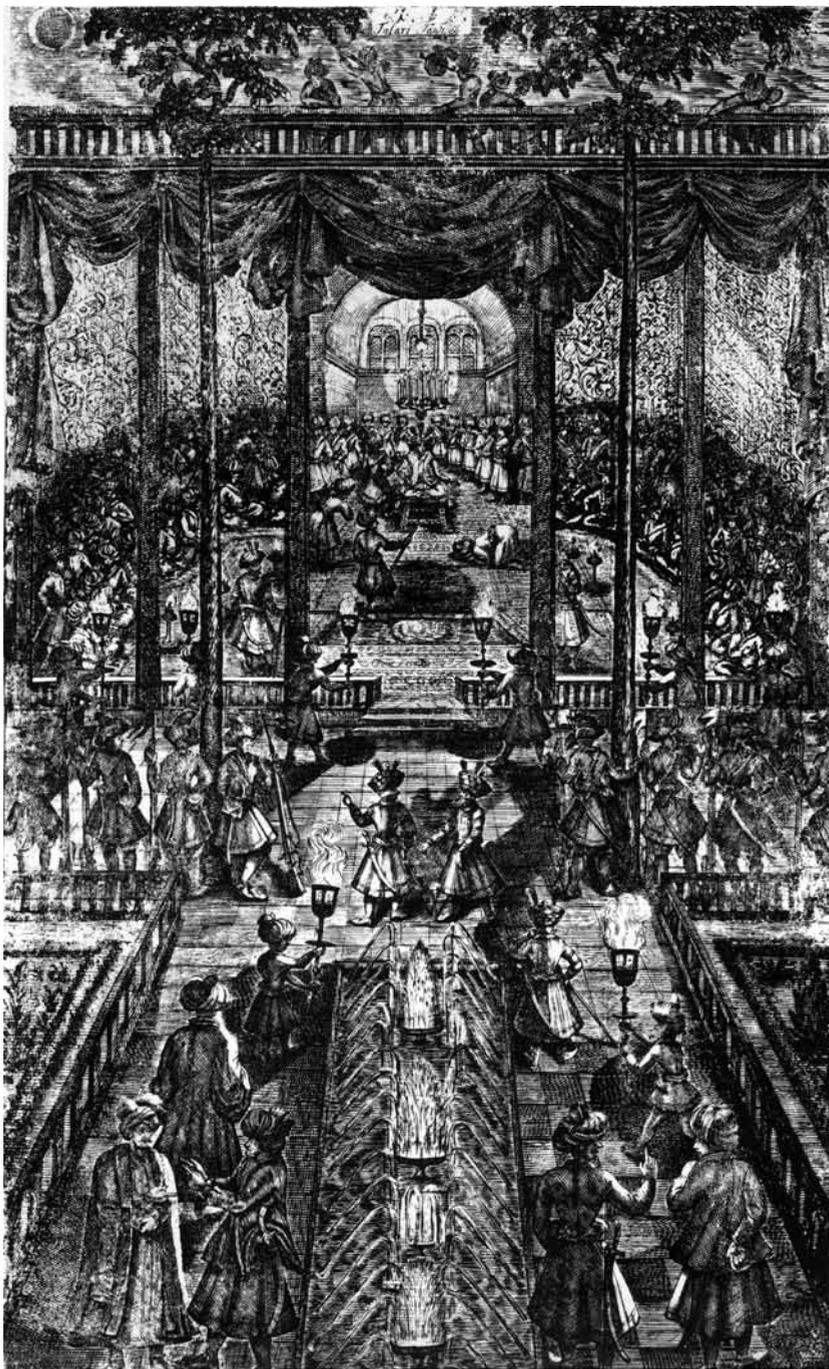


Fig. 1. Isfahan, Talar-i Tavileh. (KAEMPFER 1712, p. 35)

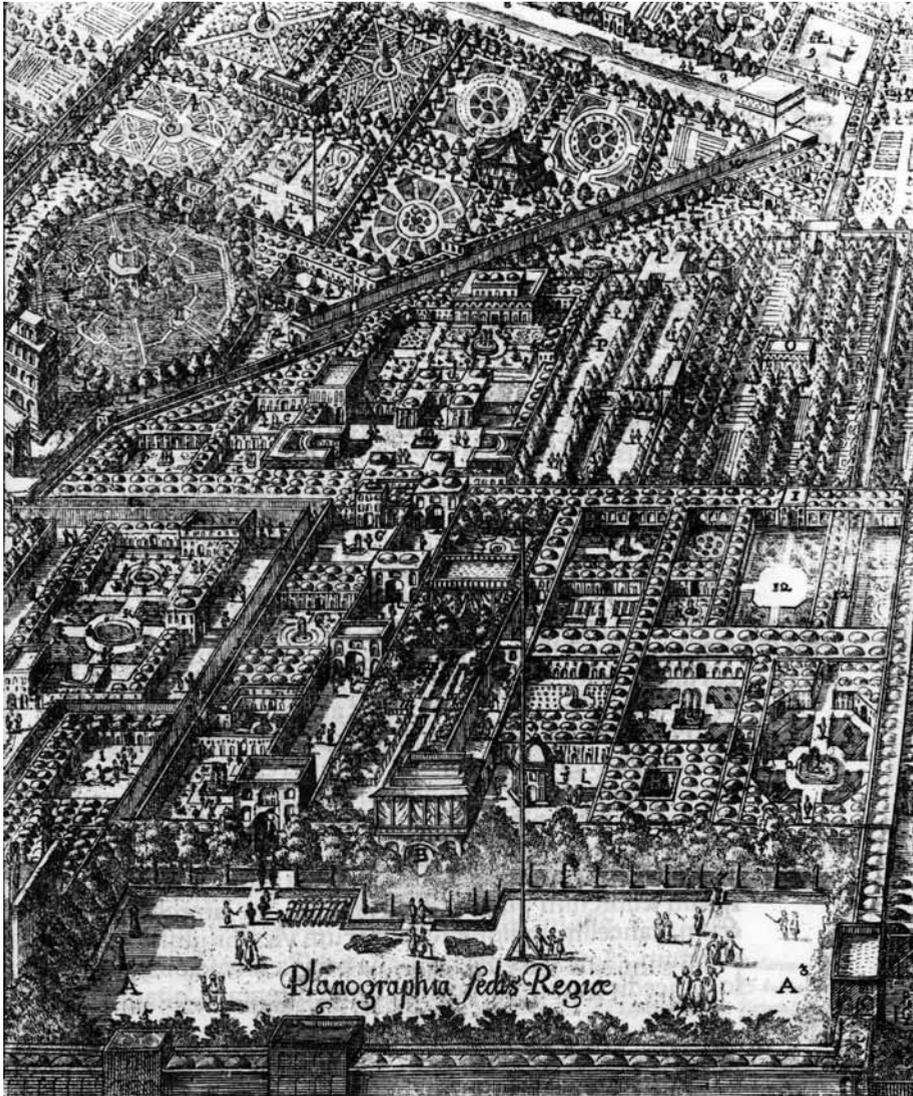


Fig. 2. Isfahan, Il complesso dei palazzi reali "Planographia Sedis Regiae". (KAEMPFER 1712, p. 179).



Fig. 3. Isfahan, Maydan. (LE BRUN 1718).

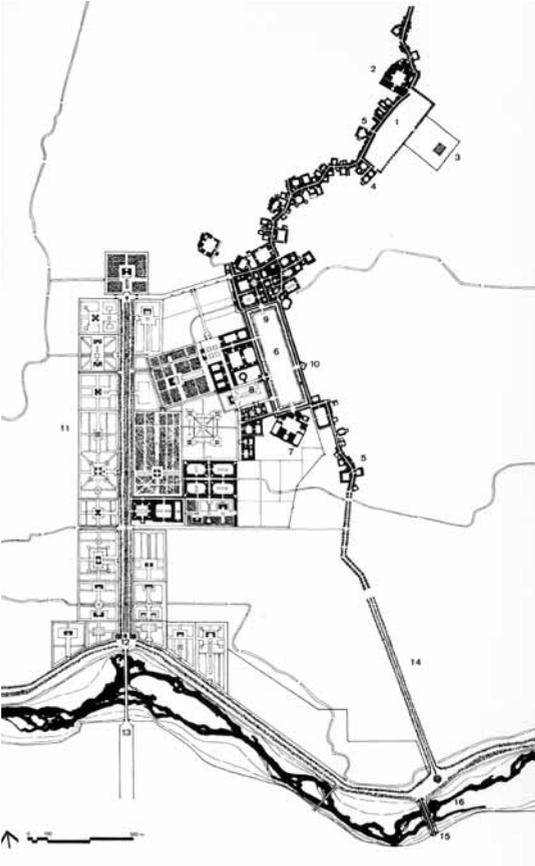


Fig. 4. Piano di Shah Abbas per Isfahan. (ARDALAN, BAKHTIAR 1973 , p. 127).



Fig. 5. M. Alemi, restituzione della pianta della Esfahan Safavide. (ALEMI 2003, p. 413).

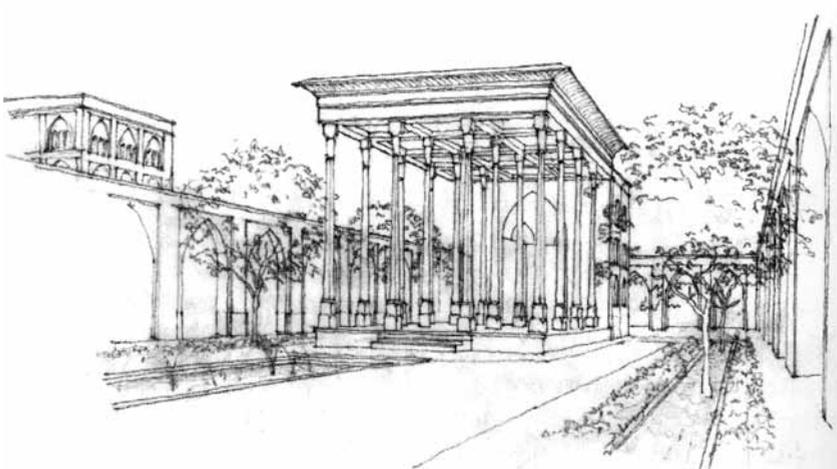


Fig. 6. Isfahan, Talar-i Tavileh. (BABAIE 2013, p. 158).

Nella nuova situazione urbana della Isfahan Safavide e dei suoi palazzi reali è possibile comprendere meglio il ruolo che i *talar* hanno avuto nei rituali di visita e nei cerimoniali di corte⁹. Kaempfer nella sua *Planographia Sedis Regiae*¹⁰ ne individua tre. Talar-i Tavileh (fig. 6), costruito nel 1630 per Shah Safi I è forse il prototipo dei *talar* di Isfahan e modello per i successivi. Collocato nel cosiddetto Giardino delle Stalle (*bagh-i tavile*) e collegato da un percorso cerimoniale all'ingresso dei palazzi reali esso rivestiva un ruolo fondamentale per le udienze del Nauruz, il capodanno persiano, e il ricevimento delle ambasciate. La costruzione del Talar-i Tavileh aveva messo in secondo piano il ruolo cerimoniale dell'Ali Qapu, grande torre a cinque piani costruita da Shah Abbas come ingresso monumentale al Diwan. Di qui la decisione di Shah Abbas II di restaurare Ali Qapu aggiungendo nel 1644 un grande *talar* sul fronte prospiciente il Maydan, sporgente nello spazio della piazza rispetto alle rientranze degli altri grandi ingressi della Moschea reale, della Moschea dello Sceicco Luftullah e del Bazar, caratterizzandone così definitivamente lo scenografico prospetto (Fig. 7). Un terzo *talar*, costruito nel 1647 da Shah Abbas II in uno dei grandi giardini del complesso palaziale, è Chehel Sotun (Fig. 8), il cui nome letteralmente traduce le quaranta colonne da cui è composto, di cui venti reali e le altre venti virtuali, riflesse dalla grande vasca d'acqua antistante.

Un altro straordinario *talar*, descritto e rappresentato da Engelbert Kaempfer è quello cosiddetto Ayene Khaneh (Palazzo degli specchi) (Fig. 9) costruito nel 1630, contemporaneamente a Talar-i Tavileh, per Shah Safi I. Quest'ultimo non era collocato all'interno del Diwan, ma sulla riva meridionale del fiume Zayandah Rud, nel tratto tra i due ponti, dove era possibile godere, da parte della corte, delle grandi potenzialità del paesaggio del lungofiume, dei grandi spazi aperti e dei giardini sull'acqua. Esso era inoltre più facilmente raggiungibile dalla città rispetto ai grandi giardini e residenze suburbane di Hezar Jarib che Shah Abbas aveva voluto ai piedi dei monti a sud di Isfahan. Caratteristica comune e del tutto originale dei *talar*, è lo spazio scenografico e conviviale, aperto su tre lati

tetrapoli di quattro città, tanto vicine una all'altra e tanto fra di loro contigue, che saranno divise solo dalla larghezza della bella strada di Ciaharbâg e dalla larghezza del fiume, che giusto in croce la sega". Lettera 19 da Spahan del 17 marzo 1617, in GAETA, LOCKART 1972, p. 30-40.

9. Vedi BABAIE 2013.

10. Per una analisi dettagliata del disegno di Kaempfer vedi GALDIERI 1974, p. 380-393.

della pianta rettangolare, sollevato sul terreno e protetto da una copertura sostenuta da alti e slanciati pilastri lignei, dove, come dice Kaempfer, “gli ospiti che siedono accanto al Re possano godere più liberamente delle bellezze dei giardini circostanti”. Il quarto lato del rettangolo è riservato all'ingresso, tramite un *iwan*, all'edificio o palazzo connesso al *talar*, riservato alle udienze del Re e ai cerimoniali di corte (Fig. 10).

Un altro elemento comune ai *talar* è la presenza dell'acqua in varie forme e dimensioni: come vasca rinfrescante al centro dello spazio coperto come in Talar-i Tavileh, o nel *talar* Ali Qapu; come grande specchio d'acqua riflettente nella corte del Talar-i Chehel Sotun; o come canale in cui l'acqua scorre, con il suo dolce mormorio, dalla vasca nell'*iwan* del Palazzo degli Specchi, Ayene Khaneh, alla vasca più grande antistante il *talar*, per scendere al giardino esterno. Questi sono gli spazi dove il sovrano riceveva chi chiedeva di avere udienza. E' il suo *diwankhaneh* (sala delle udienze) dove godere piacevolmente «la freschezza dell'aria mattutina e serale; qui egli fuma il *kalium*, mentre i suoi occhi languidamente scorrono sulle acque e i verdi ritiri circostanti, i minareti, le cupole e i giardini della vicina città, le sconfinite vastità del plateau e le distanti cime montane».¹¹

La specifica collocazione dei *talar* ne accentua alcune particolarità architettoniche e di uso. Così mentre Talar-i Tavile e Talar-i Chehel Sotun, all'interno del tessuto dei giardini palaziali, sono prevalentemente riservati agli ospiti e commensali del Re e protetti da occhi indiscreti, il *talar* Ali Qapu è sollevato in alto sopra l'ingresso al Diwan e aperto sul Maydan. La grande e aerea loggia permetteva così al re e ai suoi ospiti di assistere agli spettacoli in loro onore che si svolgevano nell'immenso spazio del Maydan, anche ippodromo per le evoluzioni dei cavalieri nel gioco del polo (*chawgan-bazi*), dalle cui dimensioni derivavano quelle della piazza, e le prestazioni degli arcieri nel tiro dell'arco (*qabaq-andazi*). Ma allo stesso tempo il grande *talar* aveva una dimensione pubblica, dal momento che metteva in mostra a chi percorreva o sostava nella piazza, cittadini comuni, commercianti,

11. PERROT, CHAPIEZ 1982, p. 262. Così Perrot e Chipiez proseguono: “I viaggiatori che hanno studiato l'Iran con intelligente curiosità, nel presente e nel passato, hanno tutti giustapposto edifici moderni (di cui hanno inciso le immagini) a edifici antichi. Come il potere dei sovrani, le dimensioni e lo stile ornamentale di questi edifici si sono ridotti e svaniti, ma le loro essenziali e caratteristiche disposizioni sono rimaste inalterate – un fatto che deve esser tenuto bene in mente dall'architetto quando cerca di restaurare le dimore reali degli Achemenidi”.

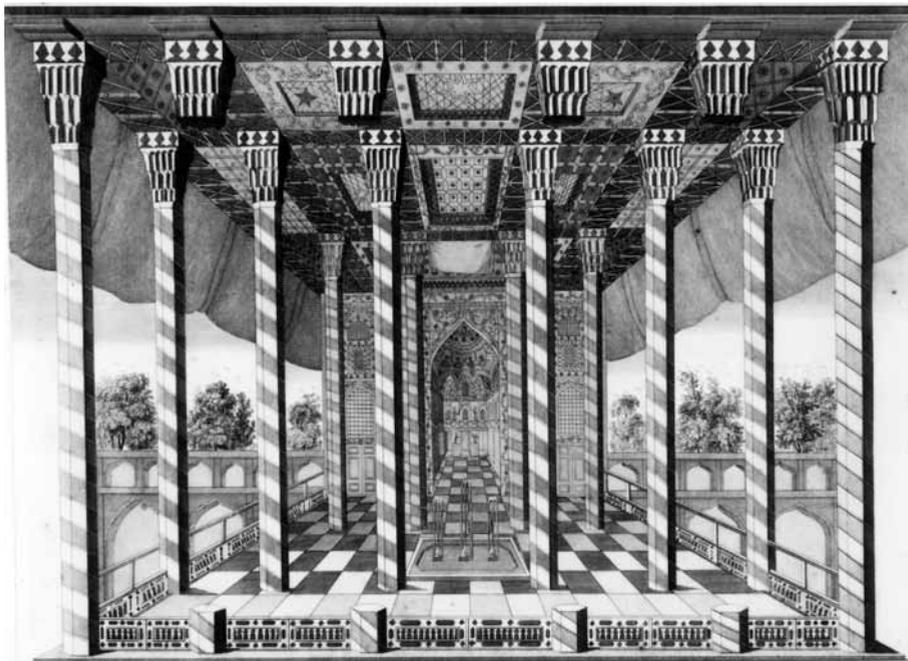
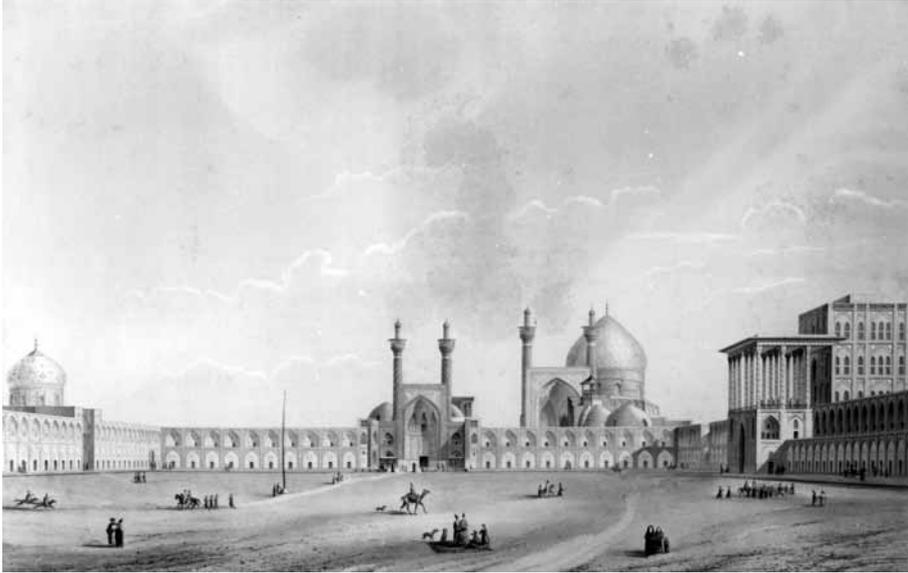


Fig. 7. Isfahan, Maydan-i Shah, Ali Qapu.

7. 1. Maydan-i Shah. (COSTE 1867).

7. 2. Ali Qapu. (CHARDIN 1711).



Fig. 7. Isfahan, Maydan-i Shah, Ali Qapu.

7. 3. Maydan-i Shah. (Foto: Ludovico Micara).

7. 4. Veduta della Moschea Reale da Ali Qapu. (Foto: Ludovico Micara).



Fig. 8. Isfahan, Talar-i Chehel Sotun.

8. 1. *Prospettiva del giardino e del Talar-i Chehel Sotun. (P. Coste, Bibliothèque Municipale de Marseille, Ms. 1132, f. 35).*

8. 2. *Padiglione Chehel Sotun. (DIEULAFOY 1887, p. 257).*



Fig. 8. Isfahan, Talar-i Chehel Sotun.

8. 3. Veduta del giardino e del Talar-i Chehel Sotun. (Foto Ludovico Micara).

8. 4. Veduta dall'interno del Talar-i Chehel Sotun. (Foto Ludovico Micara).

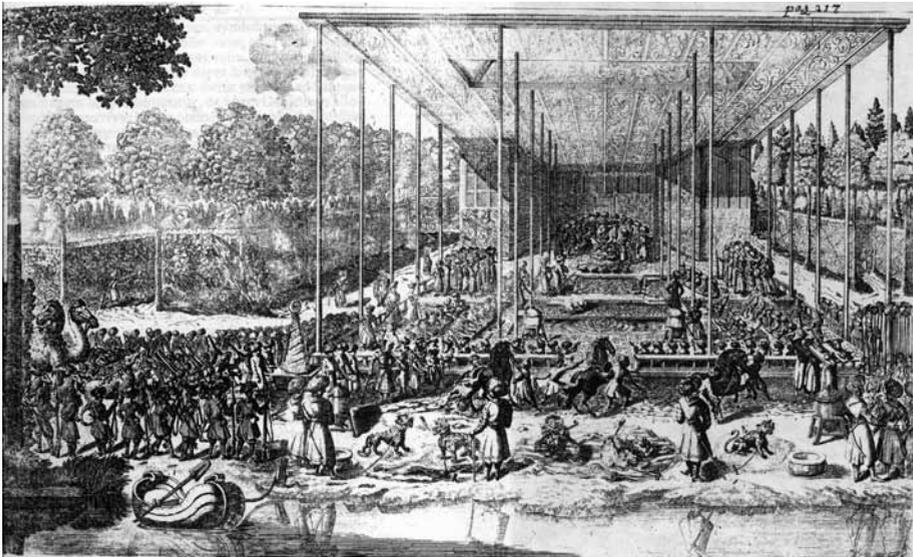


Fig. 9. Isfahan, Talar Ayene Khaneh.

9. 1. Talar Ayene Khaneh. (KAEMPFER 1712, p. 217).

9. 2. Prospettiva del giardino e del Talar Ayene Khaneh. (P. Coste, Bibliothèque Municipale de Marseille).

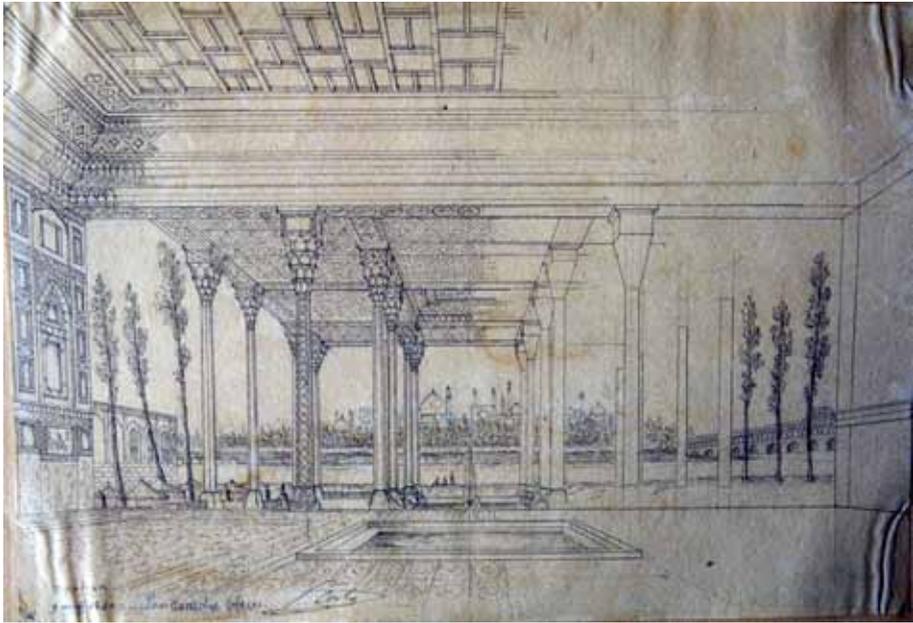


Fig. 9. Isfahan, Talar Ayene Khaneh.
9. 3. Veduta dall'interno del Talar Ayene Khaneh.
(P. Coste, Bibliothèque Municipale de Marseille, Ms. 1132, f. 46).
9. 4. Veduta del Talar Ayene Khaneh. (DIEULAFOY 1884, III, pl. 6).

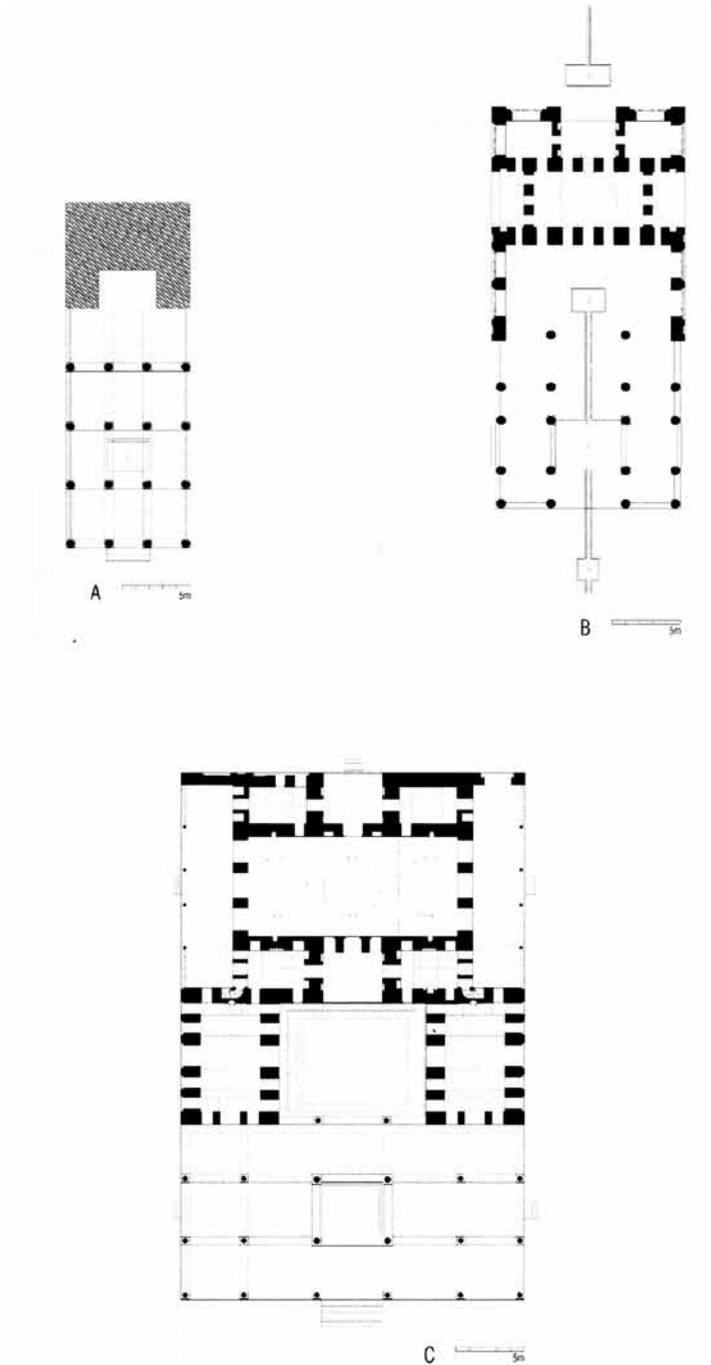


Fig. 10. Isfahan, Pianta dei talar: (BABAIE 2013, p. 159).
A) Talar-i Tavileh; B) Talar Ayene Khaneh; C) Talar-i Chehel Sotun.



Fig. 11. Persepoli.
11. 1. – 11. 2. Vedute dell'Apadana. (KAEMPFER 1712, p. 325-334).

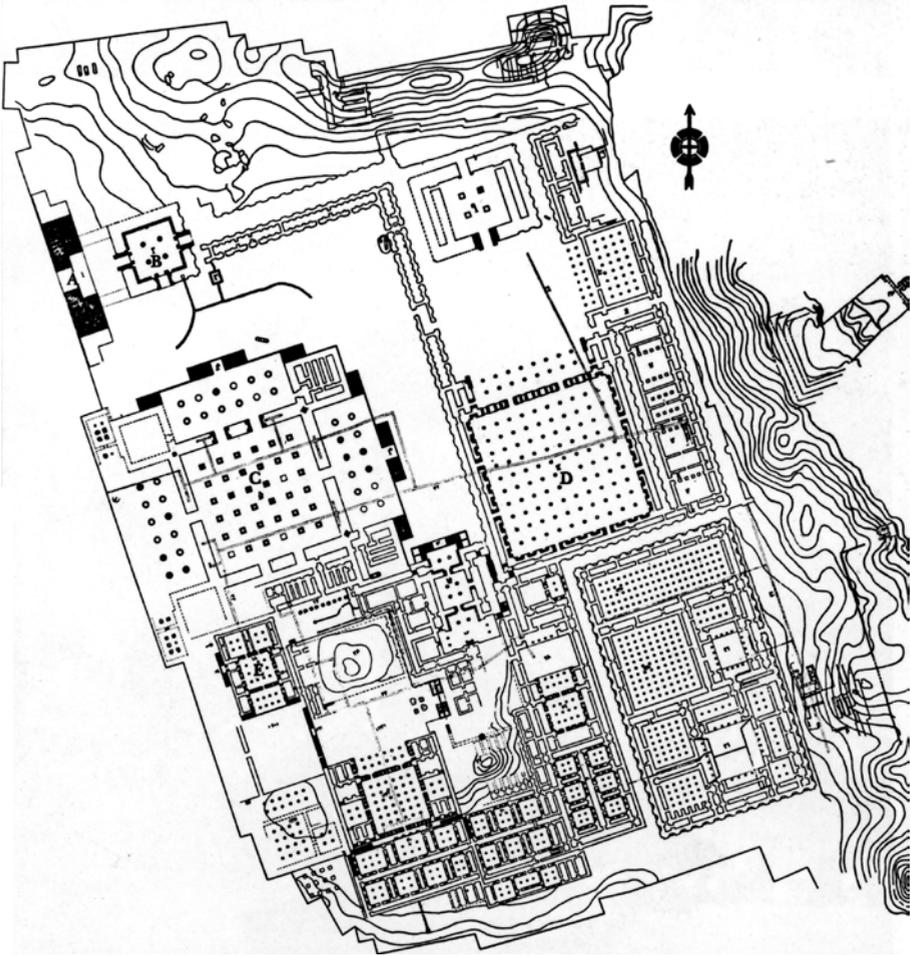


Fig. 11. Persepoli.
11. 3. Planimetria dell'Apadana. (POPE 1965, p. 25).



*Fig. 11. Persepoli.
11. 4. Veduta aerea dell'Apadana. (SCHMIDT 1940).*

visitatori, ambasciate, un'immagine dell'autorità regale, meno formale, ma più vicina e familiare. Lo stesso *talar* Ayene Khaneh, aperto sulle rive del fiume e visibile dai due ponti che lo attraversano, costituiva una spettacolare dotazione paesaggistica del sistema fluviale, godibile anche da chi passeggiava lungo le sponde.

Caratteristica comune dei *talar* è il materiale ligneo con cui sono realizzate le alte e slanciate colonne. E' sorprendente constatare che in un paese dal clima prevalentemente arido e semidesertico venga utilizzato il legno, al posto della pietra, come materiale principale per delle strutture così importanti. La ragione di questa scelta è dovuta alla sempre più influente presenza nella corte Safavide del Gran Vizir Mirza Mohammed Saru Taqi¹², nominato da Shah Abbas governatore del Mazandaran e del Gilan, le boschive e umide regioni della Persia affacciate sul Mar Caspio, dove era anche stato responsabile della costruzione delle città e dei palazzi reali di Farahbad e Ashraf. A lui quindi si deve l'importazione dei materiali lignei, che caratterizzano non solo le colonne, ma anche gli eleganti capitelli, trabeazioni, cassettonati e cornici dei *talar* persiani.

Il *talar* è dunque un tipo di edificio, una struttura e un ordine architettonico molto presente nella Isfahan del periodo Safavide. Esso condensa nei suoi spazi una serie di qualità, di caratteri che lo distinguono in quanto forma architettonica riconoscibile e autonoma. La sua comparsa e diffusione mette in secondo piano il tipo di palazzo *hasht-behesht* (otto paradisi), formato da otto o quattro ambienti agli angoli di uno spazio centrale, spesso coperto a cupola, aperto sui quattro assi del giardino *chahar bagh*. Vedremo poi come la forma *talar* sincreticamente raccolga ed esprima tutta una serie di esperienze e motivi, che fanno della tradizione architettonica persiana e della sua continuità e persistenza, attraverso almeno 3000 anni, un unicum straordinario. Lo spazio alto e aereo del *talar*, libero da partizioni in altezza, è uno dei caratteri che più impressiona chi, visitatori o viaggiatori, lo ha descritto e disegnato nel tempo. Questa dimensione elevata porta con sé un'idea di "nobiltà" e qualità non comune dello spazio stesso. La sua trasparenza, esaltata dalle slanciate proporzioni delle colonne lignee, in contrasto con la massiva architettura in muratura cui il *talar* è connesso, permette

12. BABAIE 2013, p. 157, 181-182.

una straordinaria apertura verso il paesaggio circostante e, nello stesso tempo, mette in particolare evidenza chi abita quello spazio così speciale.

La presenza dei *talar* nell'architettura persiana ha una storia antica che risale per lo meno al periodo Achemenide (560 – 330 A.C.) alle sale ipostile dei palazzi di Ciro a Pasargadae (circa 550 A.C.), di Dario e Serse a Persepoli (521 – 463 A.C.), alla tomba di Dario scolpita nella roccia a Naqsh-e Rostam (V sec. A.C.), anche se sono stati ipotizzati precedenti meno illustri come i colonnati in legno antistanti le case contadine del Mazendaran.¹³

Elemento ricorrente in questi *talar* come in quelli safavidi è il motivo dello spazio ipostilo della sala colonnata. L'Apadana di Persepoli si presentava come una grande foresta sacra composta da circa cinquecentocinquanta colonne¹⁴ emergenti da una vasta piattaforma accessibile da una doppia, maestosa scalinata simmetrica. Al di sopra della piattaforma si raggruppa una serie impressionante di palazzi: l'Apadana di Serse, la cosiddetta Sala delle Cento Colonne, il palazzo di Dario e palazzi minori, tutti nella forma di sale ipostile (Fig. 11). Non fa parte degli obiettivi di questo scritto l'analisi del complesso di Persepoli e delle sue architetture, su cui d'altra parte esiste una vastissima bibliografia.¹⁵ Quello che qui interessa notare è la persistenza della forma "sala ipostila" dai precedenti Achemenidi ai *talar* safavidi; forma peraltro reiterata, almeno per quanto riguarda l'ordine architettonico, nella tomba rupestre di Dario I a Naqsh-e Rostam, nella stessa piana di Persepoli (Fig. 12).

Quest'ultima immagine induce ad un'altra riflessione sul possibile significato metaforico della sala pilastrata, almeno in ambito persiano-achemenide. «La giustapposizione della rappresentazione di un ordine architettonico colonnato al di sotto dei portatori del trono di Dario, i cui capitelli esplicitamente riflettono la posizione delle braccia degli uomini che sostengono il trono, ... suggerisce che il riferimento metaforico a persone umane, in particolare i sottoposti al re, può essere esteso alle colonne del tipo usato a Persepoli. La vista, sugli stipiti della porta nord della Sala delle Cento Colonne, delle cento guardie armate di aste verticali, chiaramente memori delle cento colonne della sala»

13. POPE 1969, p. 6.

14. POPE 1965, p. 39.

15. Ricordo solamente PERROT, CHIPIEZ 1892; HERZFELD 1935; POPE 1965.

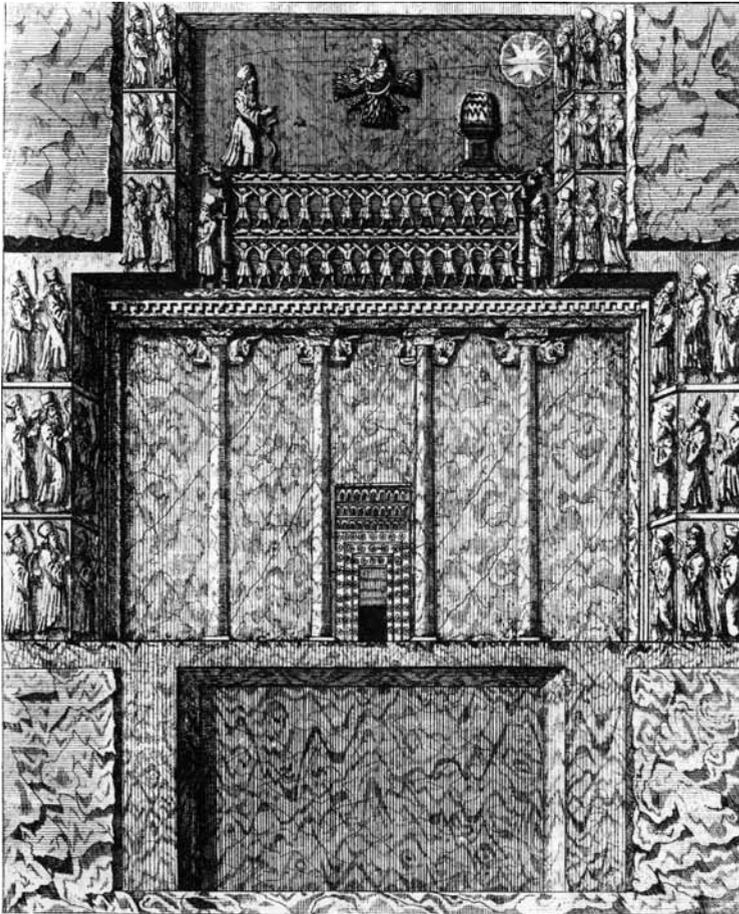


Fig. 12.
Naqsh-i
Rustam.
12. 1. Tomba
di Dario.
(KAEMPFER
1712, p. 313).
12. 2. Veduta
del complesso
delle tombe
reali.
(TEXIER
1842).



*Fig. 12. Naqsh-i Rostam.
12. 3. Veduta della tomba di Dario.
(DIEULAFOY 1884, I, pl. 10).
12. 4. Dettaglio della tomba di
Dario. (POPE 1965, p. 44).*

o la serie di figure umane che accompagnano le scale dell'Apadana, quasi a sorreggerne l'enorme basamento, «costituisce un'ulteriore evidenza del fatto che l'equazione di una colonna con un sostenitore del potere del re fosse una bene accetta figura retorica nel vocabolario visivo Achemenide» (*fig. 13*).¹⁶ D'altra parte «l'interpretazione della colonna-supporto come metafora della figura umana era pervasiva nel mondo classico, come evidenziato ... dall'uso delle cariatidi e dal loro omologo maschile, i telamoni (ambedue, curiosamente, secondo Vitruvio, rappresentanti di Persiani o di sostenitori dei Persiani)».¹⁷

La ipotizzata continuità tra le sale ipostile achemenidi e i *talar* safavidi induce ad alcune considerazioni sulle particolarità d'uso della forma "sala ipostila" o "sala pilastrata" che ne spiega anche la diffusione in periodi e contesti diversi da quelli originari. Se si esamina la disposizione delle colonne in queste strutture così distanti tra loro nel tempo, aldilà delle evidenti differenze di materiali, dimensioni, forma architettonica, si evidenzia una regolarità e continuità dell'ordine colonnato, non interrotto da campate o spazi vuoti o da differenti dimensioni delle campate. Questa particolarità non contempla gerarchie o uno spazio speciale per l'autorità, ma suggerisce un uso meno formale, riservato ad adunanze di un gran numero di persone. «Se la funzione di queste sale era di raduni e festeggiamenti rituali, allora si può anche supporre che l'enfasi sulla moltitudine di celebranti fosse altrettanto importante del concentrare l'attenzione sulla figura del potere».¹⁸

Si può aggiungere inoltre, come nota Robert Venturi, che all'opposto del pilastro o del muro «la forma colonna risulta dalla sua dominante, precisa funzione come supporto puntuale. Essa solo incidentalmente può dirigere lo spazio in relazione ad altri elementi o colonne».¹⁹ Nei *talar* safavidi l'etichetta non prevede uno spazio speciale per il re, le cui udienze avvengono nell'*iwan* e nello spazio centrale coperto del palazzo, di cui il *talar* costituisce, nelle parole di Kampfer una sorta di "atrio in forma di teatro scenografico". Uno spazio "dove gli ospiti ... siedono accanto al Re" in forma conviviale,

16. GOPNIK 2010, p. 204-205.

17. GOPNIK 2010, p. 204. Vedi Vitruvio 1990, 1.1.5, 1.1.6.; vedi inoltre HERSEY 2001, cap. 4, "Le cariatidi e il portico dei persiani", p. 73-81; Rykwert 1996.

18. GOPNIK 2010, p. 203.

19. VENTURI 1966, p. 41.

non soggetta alle gerarchie delle sale d'udienza e dove “possano godere più liberamente delle bellezze dei giardini circostanti”: la cosiddetta “architettura della convivialità”.²⁰

Le sale di udienza ipostile dei Moghul in India, pressoché contemporanee ai *talar* safavidi, ma con colonne in pietra anziché in legno e forse anch'esse ispirate dalle rovine di Persepoli, assumono tuttavia un significato profondamente diverso.²¹ Infatti tali sale di udienza (*Diwan-i Amm*), di forma rettangolare, aperte sui tre lati e addossate sul lato lungo del rettangolo ad un muro di fondo dove è situato il trono del re, non sono collegate ad un edificio, come nei *talar* safavidi, e sono accessibili, non da una progressione di giardini o percorso cerimoniale, come nei palazzi di Isfahan, ma da una grande corte che si raggiunge dopo aver superato un complesso sistema di porte fortificate (il Forte Rosso di Delhi, il Forte Rosso di Agra, Il Forte Rosso di Lahore). In tali sale di udienza l'aspetto celebrativo dell'autorità reale supera di gran lunga l'aspetto conviviale, fino a determinare assetti spaziali delle colonne nella sala ipostila, che privilegiano la maggiore larghezza della campata centrale ortogonale al muro di fondo, dove è collocato il trono.

Il rapporto formale che lega i *talar* safavidi alle sale ipostile achemenidi, si riflette anche in molti aspetti dei relativi ordini architettonici. Prescindendo ovviamente dalla diversità dei caratteri decorativi, delle dimensioni e dei materiali usati, pietra e legno, è possibile tuttavia riconoscere alcuni aspetti comuni tra i due sistemi architettonici, che rimandano a un sentire non così diverso, nonostante la grande distanza di tempo che li separa.

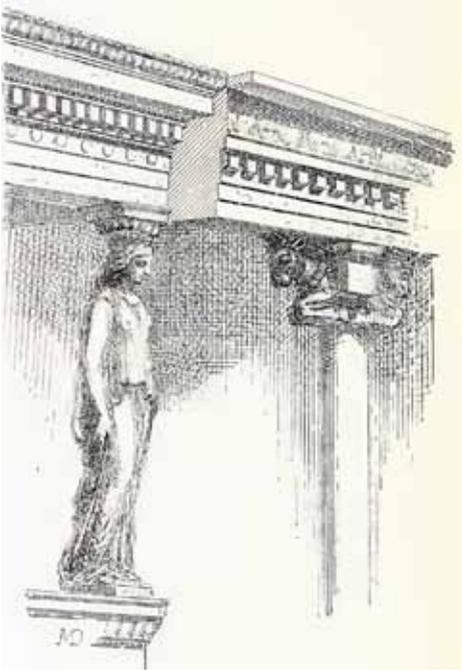
L'immagine di una casa contadina del Mazendaran, provincia persiana affacciata sul Mar Caspio, pubblicata da Marcel Dieulafoy in *L'Art antique de la Perse*²² alla fine dell'800, è stata messa in rilievo come un rustico prototipo ispiratore delle eleganti colonne dell'ordine architettonico di Persepoli.²³ I fusti lignei delle colonne, derivati dal tronco d'albero, probabile predecessore del fusto in pietra, sono slanciati e mostrano un modesto assottigliamento verso l'alto, dove

20. “It is in both design and landscaping that the specialized *talar* palaces of Isfahan – Talar-e Tavile, Ayenekhane, and Chehel Sotun – demonstrate the realization of the Safavid phenomenon I have called the architecture of conviviality”, BABAIE 2013, p. 213.

21. BABAIE 2013, p. 179-180.

22. DIEULAFOY 1884-85.

23. PERROT, CHIPIEZ, 1892, p. 98.



*Fig. 13. Persepoli, figure umane – colonne.
13. 1. Figura umana e colonna.
(DIEULAFOY 1884, II, p. 72).
13. 2. Apadana, sala delle 100 colonne,
basso-rilievo di un portale; il re fa appello
alle guardie. (WALSER 1980, p. 78).*



Fig. 13. Persepoli, figure umane – colonne.

13. 3. Apadana, scala est; il corteo degli invitati del re. (WALSER 1980, p. 61).

13. 4. Apadana, scala est; il picchetto delle guardie susiane. (WALSER 1980, p. 61).

terminano con un coronamento orizzontale ligneo, molto sporgente a destra e sinistra della colonna, per meglio sorreggere l'architrave della copertura. Le colonne si appoggiano su una base appena sbazzata di pietra e di forma pressappoco tronco-piramidale. Certo il passo da questo umile prototipo all'elegante e cesellato ordine architettonico achemenide è immenso (Fig. 14). Tuttavia colpiscono alcune ricorrenze. Il fusto della colonna di Persepoli, è sottile e poco rastremata, con una proporzione di dodici diametri in altezza, quindi notevolmente più slanciato della colonna egizia, ma anche della colonna dorica. La scanalatura, molto più fitta di qualsiasi colonna egizia o greca, aumenta notevolmente l'effetto di sottigliezza della colonna. La base, in forma di campana o loto rovesciato, simbolo di perfezione e di potere creativo,²⁴ si distingue appena dal fusto per l'interposizione di un colletto in forma di toro; ma l'effetto prevalente, dovuto anche alla decorazione scanalata della base che prepara quella del fusto, è di una integrazione e continuità ben diversa dalla sottolineata distinzione delle membrature negli ordini greci. A volte la base non è un pezzo a se, ma è scolpita direttamente nel tamburo cilindrico della colonna.²⁵ Il capitello interpreta e perfeziona, con le figurazioni zoomorfe del toro, simbolo di forza generativa primaria,²⁶ quelle sporgenze a destra e sinistra del fusto del modello del Mazendaran, costituendosi come supporto orizzontale (e non centrale come negli ordini egizi e greci) dell'architrave. Nell'incavo ricavato tra le due potenti teste di pietra, si installa la trave trasversale della struttura lignea della copertura. E' interessante notare che non esiste alcuna modanatura di passaggio tra la sommità della colonna e la base rettangolare del capitello, come avviene per esempio con l'echino degli ordini greci.²⁷ Questa mancanza e la conseguente insoddisfazione visiva devono aver costituito un motivo di riflessione e di trasformazione della forma del capitello. L'altezza della colonna viene dunque ridotta e coronata con un capitello diviso in verticale in due parti uguali, ma di forma dissimile. La parte più bassa di forma cilindrica è appoggiata sulla colonna e termina con un echino rovesciato; da questa si origina la parte superiore del capitello che inizia su base circolare per terminare

24. POPE 1965, p. 39.

25. PERROT, CHIPIEZ, 1892, p. 90.

26. POPE 1965, p. 39.

27. PERROT, CHIPIEZ, 1892, p. 92.

con delle volute che richiamano l'ordine ionico. «Se, trascurando dettagli minori, guardiamo la forma nella sua interezza, non è improbabile che il ciuffo che corona la palma abbia suggerito la prima idea del capitello. Le membrature più basse potrebbero rappresentare i rami morti pendenti e cadenti intorno al fusto della palma; le parti più elevate, le cui forme sono rivolte verso l'alto, rappresenterebbero invece i giovani virgulti, che, pieni di nuova vita e vigore, si slanciano oltre il fogliame appassito leggermente curvandosi in fuori».²⁸

Gli alti e snelli pilatri di legno che caratterizzano l'ordine architettonico dei *talar* safavidi (Fig. 15) molto devono ai modelli originari descritti precedentemente. Innanzitutto la comune origine lignea degli eleganti sostegni, tornati in auge con il Gran Vizir di Shah Abbas, Mirza Mohammed Saru Taqi, già governatore del Mazendaran, portati a coprire, senza massiva pesantezza, un grande, alto e aereo spazio.

Le colonne, sfaccettate o scanalate per ridurre al minimo il peso visivo, interpretano organicamente la succitata metafora vegetale. Esse poggiano su solidi basamenti in pietra, distribuiti regolarmente secondo la logica ipostila, per concludersi, dopo una modesta ma alta rastremazione, con un capitello che si apre e germoglia, in continuità con il fusto, moltiplicando in numero e dimensione le geometriche sfaccettature in forma di stalattiti o *muqarnas*.

I quattro leoni incrociati in pietra, su cui appoggiano le colonne del Chehel Sutun attorno alla vasca centrale, riprendono, in modo diverso, le figurazioni zoomorfe dei capitelli achemenidi, interpretandole, anche in relazione ai diversi materiali usati, come solide basi per la spinta verticale delle slanciate colonne lignee.

Se devo esprimere una mia valutazione personale la forma *talar* si presenta qui come «*pleine possession des formes ... non comme une lente et monotone application des 'règles', mais comme un bonheur rapide, comme l'ακμή des Grecs: le fléau de la balance n'oscille plus que faiblement. Ce que j'attends, ce n'est pas de la voir bientôt de nouveau pencher, encore moins le moment de la fixité absolue, mais, dans le miracle de cette fixité hésitante, le tremblement léger, imperceptible, qui m'indique qu'elle vit*».²⁹

28. PERROT, CHIPIEZ, 1892, p. 92.

29. FOCILLON 1943, p. 20.

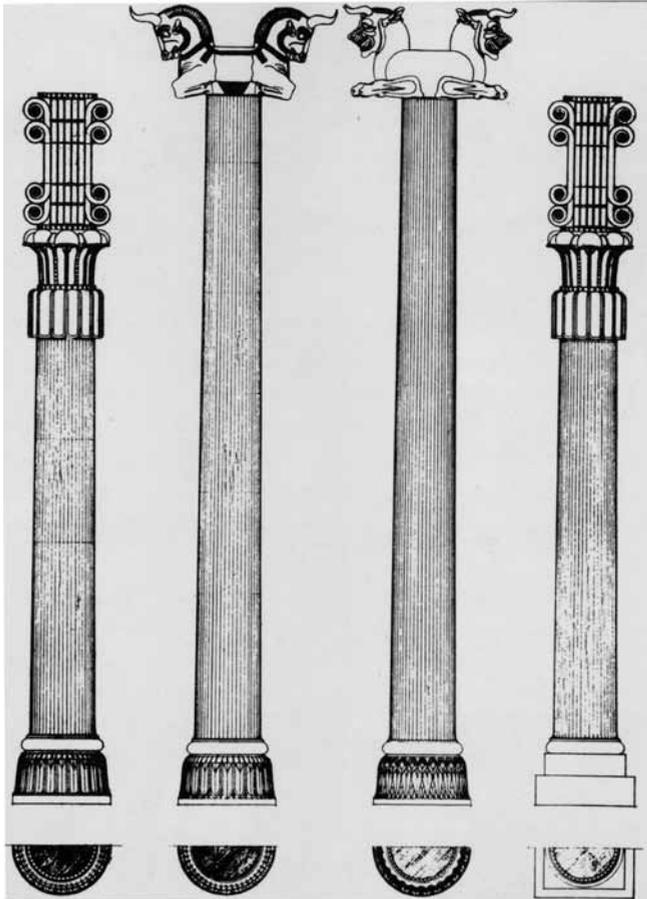
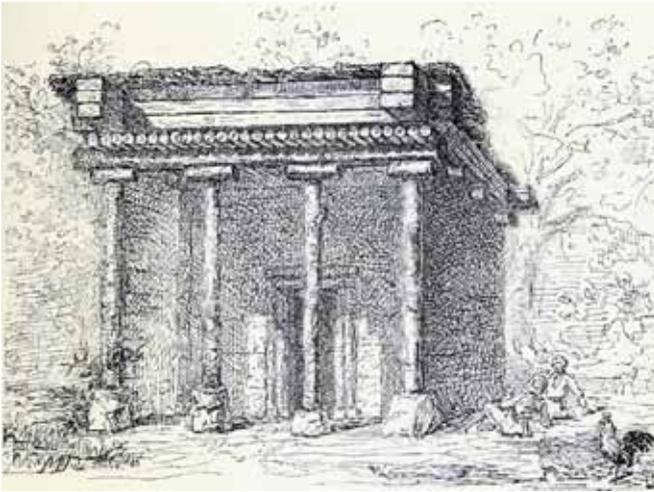


Fig. 14. L'ordine architettonico achemenide.

14. 1. Casa contadina del Mazendaran. (DIEULAFOY 1884, II, p. 47).

14. 2. Persepoli, tipi di colonne e capitelli. (POPE 1965, p. 32).

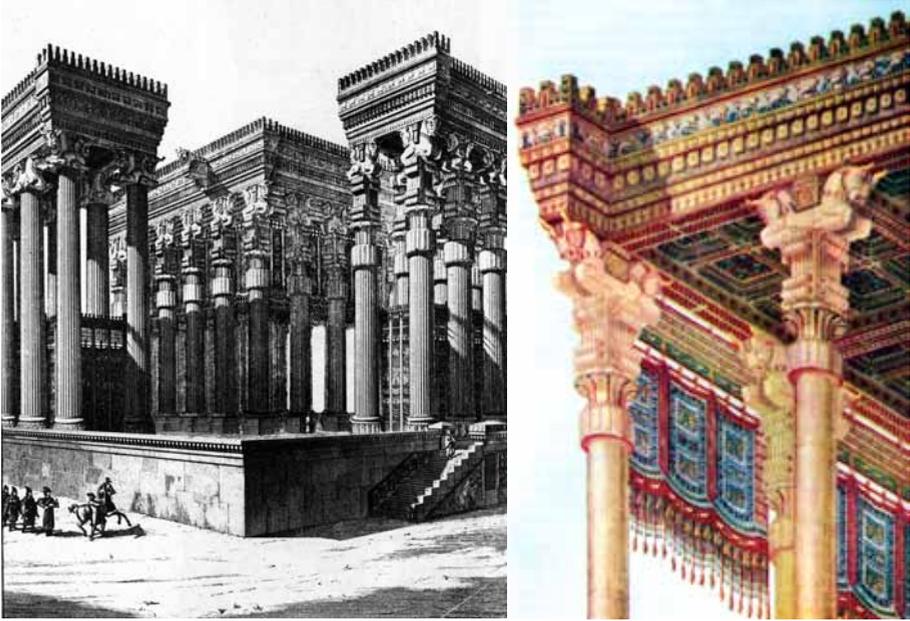
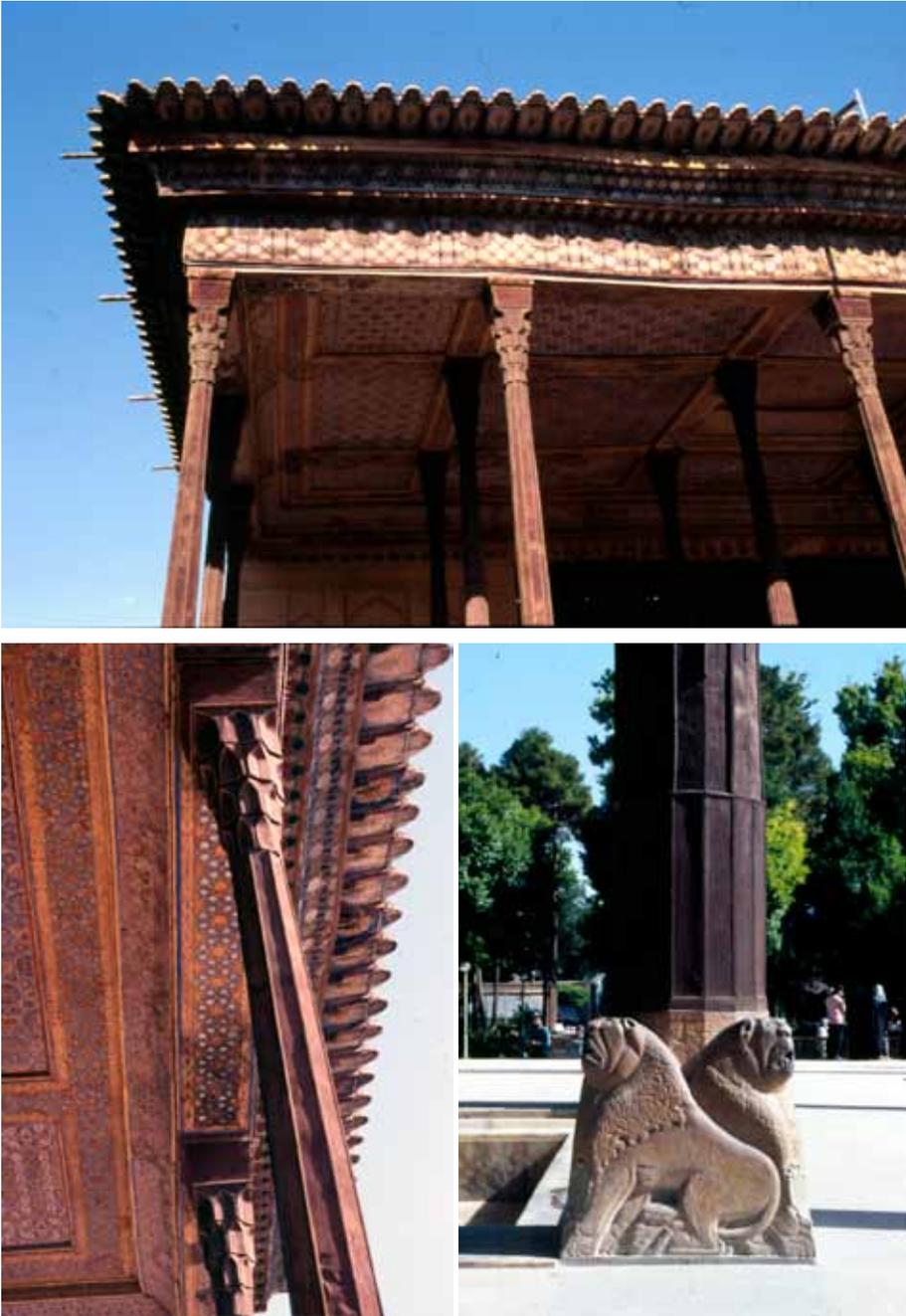


Fig. 14. L'ordine architettonico achemenide.

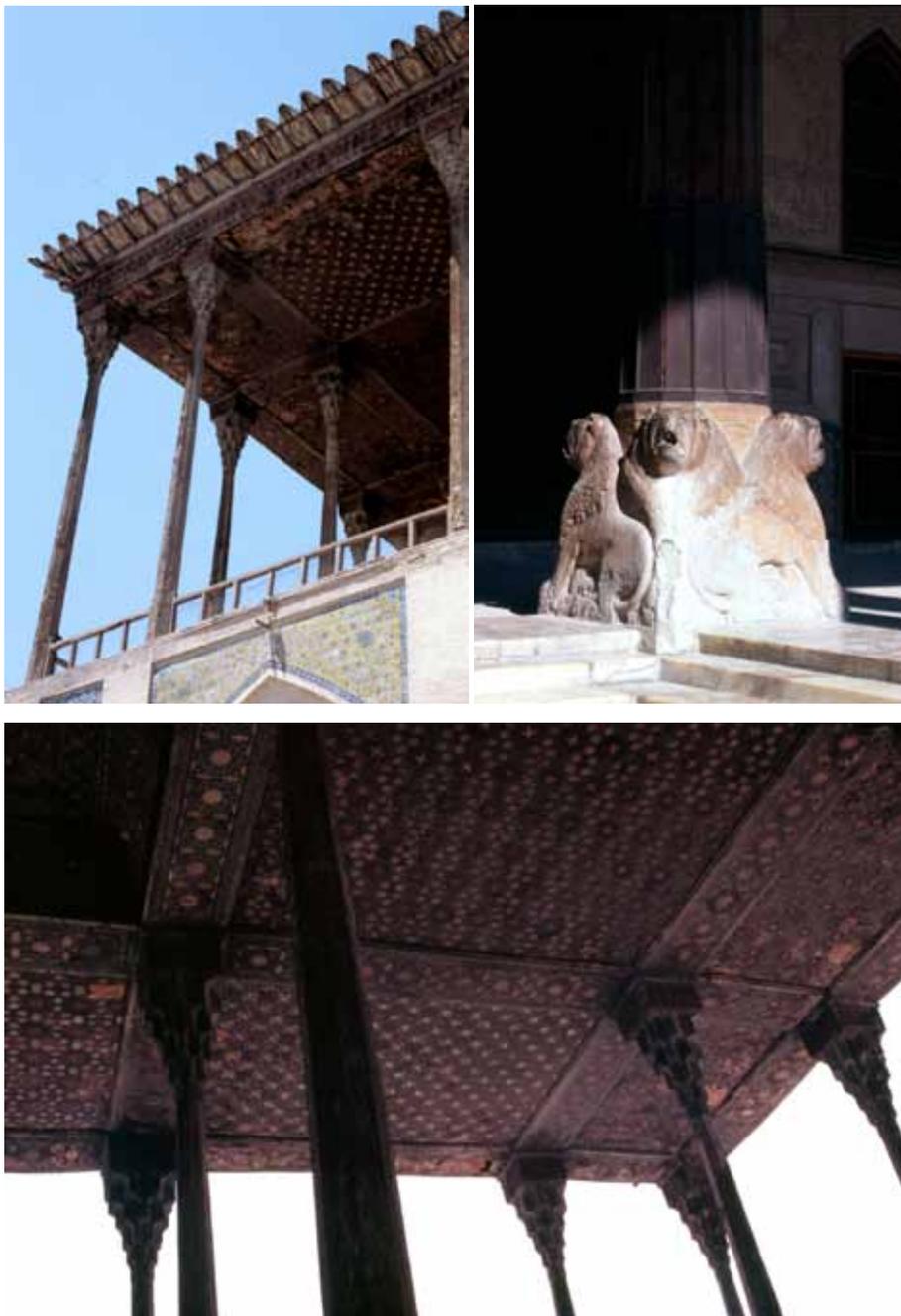
14. 3. Veduta della sala ipostila di Serse. (PERROT, CHIPIEZ 1892, p. 301).

14. 4. Dettaglio della trabeazione della sala ipostila di Serse. (PERROT, CHIPIEZ 1892, p. 314).

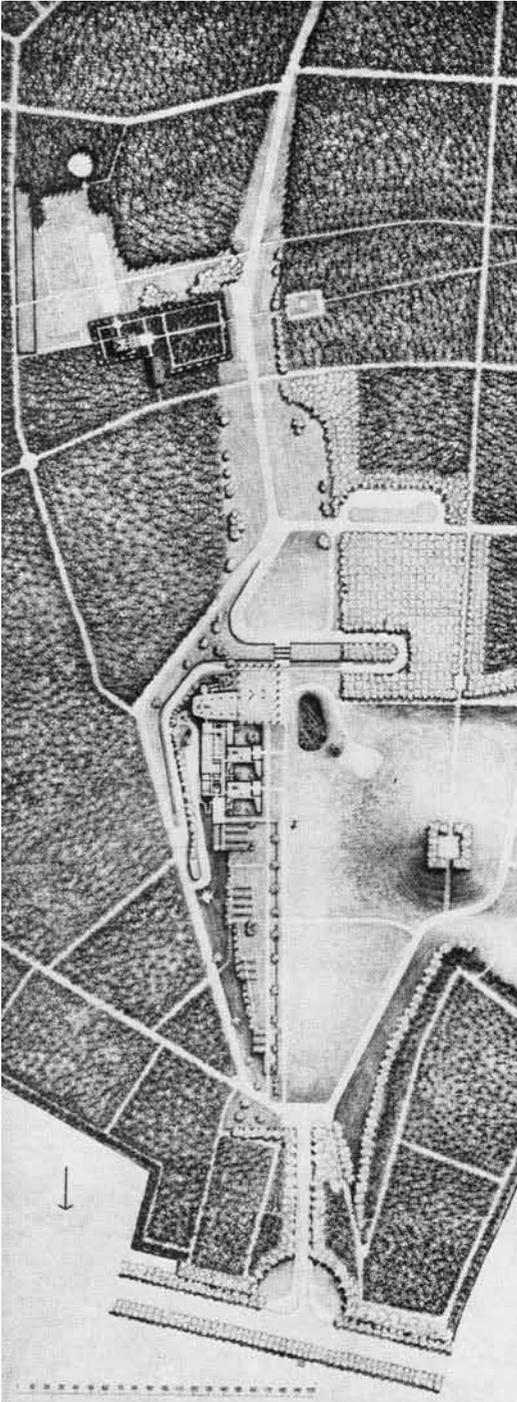
14. 5. Veduta prospettica dell'interno della sala delle 100 colonne. (PERROT, CHIPIEZ 1892, p. 328).



*Fig. 15. L'ordine architettonico dei talar safavidi.
15. 1 – 15. 2 – 15. 3. Talar-i Chehel Sotun. (Foto: Ludovico Micara).*



*Fig. 15. L'ordine architettonico dei talar safavidi.
15. 4. Talar-i Chehel Sotun. (Foto: Ludovico Micara).
15. 5 – 15. 6. Talar Ali Qapu. (Foto: Ludovico Micara).*



*Fig. 16. Gunnar Asplund.
16. 1. Stoccolma, Cimitero Sud, planimetria.
(AHLBERG 1950, p. 184).*

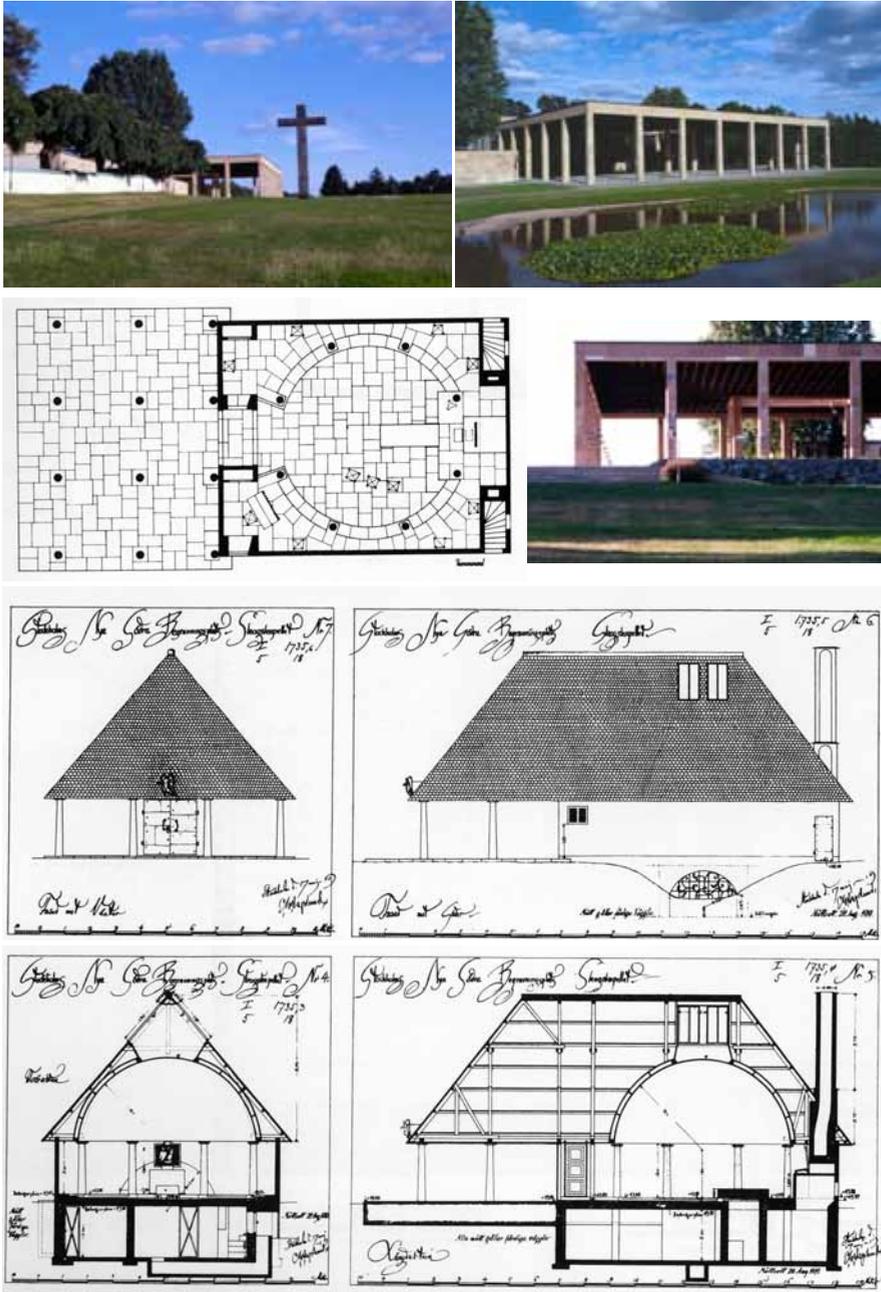


Fig. 16. Gunnar Asplund.

16. 2 – 16. 3 – 16. 4. Vedute del crematorio. (Foto Ludovico Micara).

16. 5. Cimitero Sud, cappella della foresta, pianta. (AHLBERG 1950, p. 95).

16. 6. Cimitero Sud, cappella della foresta, prospetti e sezioni. (AHLBERG 1950, p. 95).

La sala colonnata nelle sue diverse declinazioni di sala ipostila, come nell'Apadana di Persepoli o *talar* come nei sistemi palaziali della Isfahan safavide, avrà poi una notevole fortuna nel tempo, riproponendo, replicando e trasformando, come un codice genetico, i significati che sono all'origine della sua comparsa. Lo spazio ipostilo delle prime moschee congregazionali del mondo islamico, soprattutto in Arabia, Medio Oriente, Nord Africa e Spagna, con la loro serie ininterrotta di colonne e navate, indifferentemente ortogonali o parallele al muro della *qibla*, pone l'accento sulla moltitudine dei fedeli alla nuova religione; solo in periodi più tardi l'autorità religiosa e civile modificherà il dispositivo spaziale di queste prime sale di preghiera, introducendo elementi che gerarchizzano lo spazio, con navate centrali più ampie o con sale a cupola (*maqsura*) di fronte al *mihrab*.³⁰

Ma sorprende e stupisce la vivace ricomparsa di questa forma nell'architettura moderna e contemporanea. Nel 1915 gli architetti svedesi Gunnar Asplund e Sigurd Lewerentz vincono il concorso internazionale per il Cimitero Sud di Stoccolma (Fig. 16), detto anche il Cimitero della Foresta (Skogskyrkogården). Il sito è un bosco di pini e l'idea del cimitero nel bosco era già familiare in ambito nordico. Ma i viaggi in Italia di Asplund, la familiarità con l'antico che ne era derivata, orientano gli architetti verso una "ingegnosa miscela di arte e natura".³¹ Nel 1918 – 20 Asplund progetta, all'interno del Cimitero, la Cappella del Bosco (Skogskapellet). La pianta della Cappella è sorprendente: la sua composizione è così simile ai *talar* della Persia Safavide che si potrebbe scambiare per uno di questi, tranne forse per il raffinato dettaglio che addossa la prima fila di colonne alla parete d'ingresso della cella. Dettaglio che risulta essere stato aggiunto all'ultimo al progetto originario, prima della costruzione. Ovviamente non credo e non sostengo che Asplund abbia potuto conoscere un tipo di edificio, come il *talar*, così lontano nel tempo e nello spazio da essere probabilmente raramente noto agli stessi orientalisti in quegli anni. Penso invece che, quando se ne presenti l'occasione, la forma *talar* si affermi come proposta architettonica e spaziale adatta ad esprimere alcuni contenuti che la specifica situazione richiede. In questo caso, prescindendo dalla

30. Su questi temi vedi, tra gli altri, MICARA 1985.

31. AHLBERG 1950, p. 32.

forma della copertura, debitrice del modello germanico della “casa nel bosco” (ma si guardi la straordinaria invenzione della cupola centrale al suo interno), la sala colonnata antistante la cappella costituisce lo spazio di mediazione tra l’edificio e il bosco. Come nel *talar* safavide, questo è lo spazio scenografico, antistante lo spazio celebrativo vero e proprio (in questo caso la cappella), aperto su tre lati della pianta rettangolare, appena sollevato sul terreno e protetto da una copertura sostenuta da colonne lignee, dove, come diceva Kaempfer, si possa “godere più liberamente delle bellezze della natura e dei giardini circostanti”.

Ma è forse nel Crematorio (Skogskrematoriet) dello stesso Cimitero Sud di Stoccolma, l’ultima grande opera di Asplund degli anni 1935-40, che la forma *talar* rivive nel portico monumentale, vera e propria sala colonnata aperta di fronte alla grande cappella. La sua vista da lontano, nel paesaggio dolcemente mosso di questa parte del cimitero, le alte e semplici colonne che sostengono le falde della copertura, disegnate dalla rigatura delle travi, convergenti e appena inclinate verso l’atrio centrale, esprimono quella aerea “nobiltà” dello spazio che distingue la forma *talar* nelle sue espressioni migliori.

È difficile non associare la “Great Work Room” del Johnson Wax Building a Racine, Wisconsin, di Frank Lloyd Wright alle sale ipostile dell’Apadana di Persepoli (Fig. 17). La creazione di una sala “punteggiata solo da colonne dendriformi spaziate regolarmente”³² realizza una sorta di grande spazio comune, senza evidenti gerarchie distributive, che suggerisce un uso riservato al lavoro di un gran numero di persone. Si tratta di uno dei primi spazi di lavoro “*open plan*” per “*white collars*” di una grande società, mentre la balconata al piano superiore, affacciata sulla grande sala, è riservata agli uffici esecutivi. L’elemento innovativo della sala ipostila di Wright è la luce che inonda dall’alto la foresta artificiale «bagnando ogni superficie e definendo i contorni delle colonne sovrastanti. Intensa al punto da avere quasi una propria sostanza, la luce sembrava essere la materia stessa di cui era fatta la grande sala. La particolare qualità di questa luce che avviluppa il colonnato rende più reale lo spazio. Le colonne lo definiscono, la luce lo rende tagibile. Non esiste altro luogo in cui lo spazio, materia prima dell’architettura, sia al servizio dell’esperienza umana più che

32. GOPNIK 2010, p. 203.

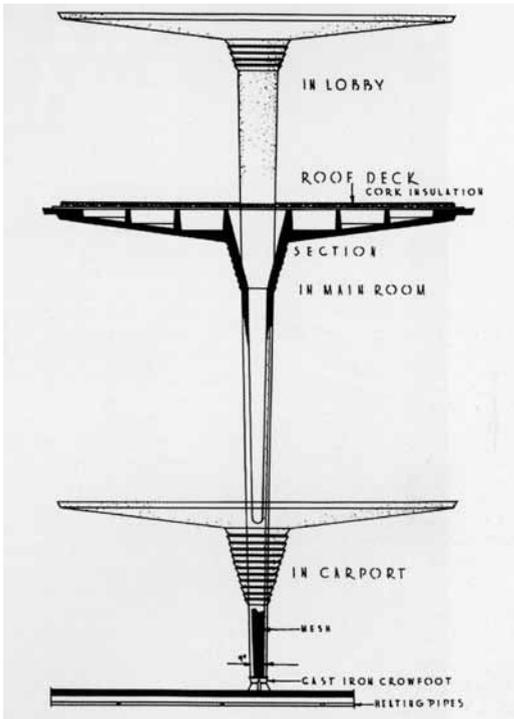
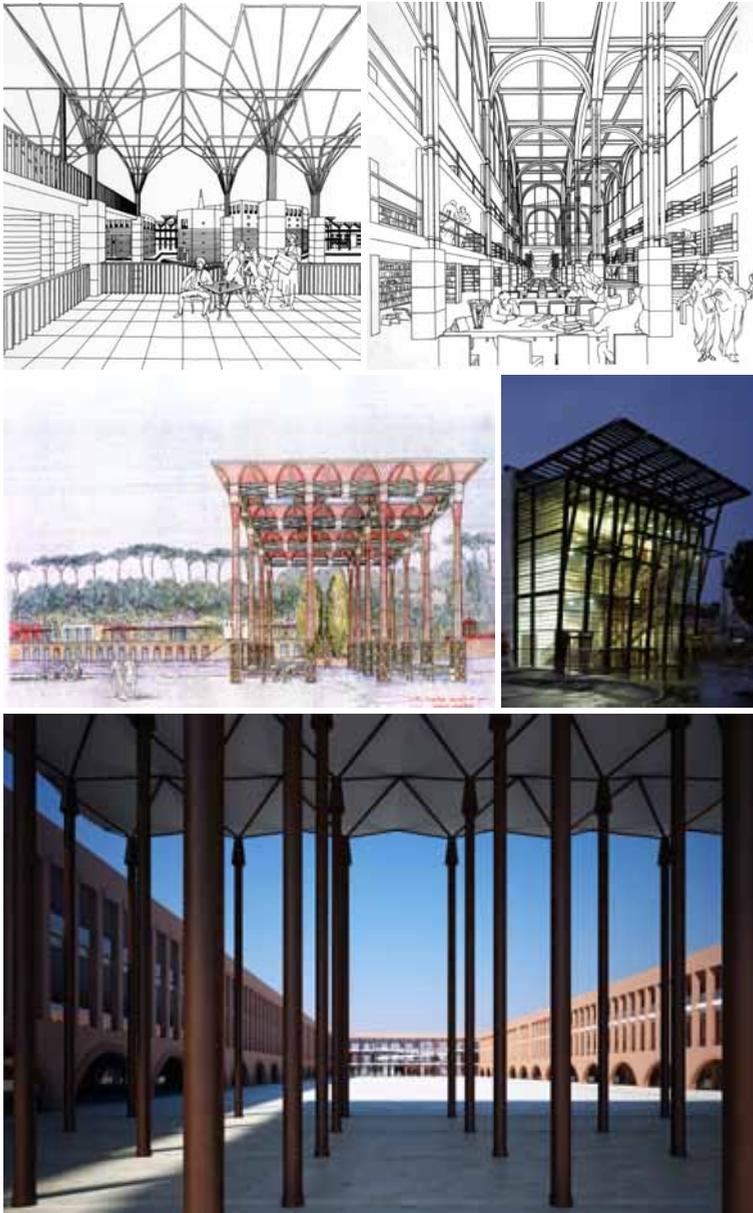


Fig. 17. Frank Lloyd Wright.
17. 1. Racine, Wisconsin, Johnson Wax Building, veduta della Great Work Room. ("Casabella" 806, 10/2011, p. 15).
17. 2. Racine, Wisconsin, Johnson Wax Building, sezione della colonna dendriforme di diverse altezze. ("Casabella" 806, 10/2011, p. 13).



*Fig. 18. Variazioni della forma talar. Progetti di Ludovico Micara e Mahvash Alemi.
18. 1. New Delhi, Concorso internazionale "Indira Gandhi National Centre for Arts".
18. 2. Alessandria d'Egitto, Concorso internazionale "Bibliotheca Alexandrina".
18. 3. Roma, Concorso internazionale "Riqualificazione del Borghetto Flaminio".
18. 4. Tehran, Concorso internazionale "Islamic Revolution and the Holy Defense Museum".
18. 5. Ludovico Micara, ingresso ai nuovi laboratori ed aule per la Facoltà di Architettura di Pescara.
Foto: Andrea Jemolo.*

in questo edificio». ³³ L'invenzione, anche costruttiva, che permette questa straordinaria qualità della sala è la colonna che Wright chiama "dendriforme", "a forma d'albero" riprendendo dalla botanica i nomi di tre dei quattro segmenti costitutivi, "stelo", "calice" e "petalo", poggiati sulla base a tre spuntoni, chiamata "piede di corvo". La metafora vegetale dell'ordine architettonico di Wright ricorda molto da vicino quella delle colonne dell'Apadana persopolitana, come quella dei *talar* safavidi. Ma l'invenzione tecnologica e strutturale, i nuovi materiali che Frank Lloyd Wright utilizza in maniera innovativa ³⁴ consentono una nuova straordinaria trasformazione della forma *talar*. Ancora utilizzata per disegnare lo spazio adatto a una moltitudine di persone, essa reagisce alla nuova condizione di spazio interno, racchiuso ai suoi bordi, captando la luce dall'alto, dalla lastra trasparente, formata da un reticolato di tubi di vetro, che lascia aperta la vista del cielo tra gli adiacenti ombrelli circolari. La forma dunque «*prendr corps dans la matière, par les outils, aux mains des hommes. C'est là que [les formes] existent, et non ailleurs, c'est à dire dans un monde puissamment concret, puissamment divers. La même forme conserve sa mesure, mais change de qualité selon la matière, l'outil ou la main*». ³⁵

È l'ordine *talar* una forma cara anche alla ricerca architettonica di Ludovico Quaroni e di chi assieme a lui ha frequentato e amato le straordinarie architetture di Isfahan e della Persia safavide. ³⁶ Come si possono definire infatti il grande porticato antistante la Moschea nel progetto per la Moschea e il Centro Culturale Islamico di Roma (1976) ³⁷, o lo splendido avancorpo e le sue slanciate colonne nel progetto per l'Ampliamento del teatro dell'Opera di Roma (1983) ³⁸ se non come alcune delle tante, possibili variazioni della forma *talar* (Fig. 18), pensate in relazione a specifiche occasioni progettuali? Assisto così, sorpreso e meravigliato, all'inventivo e disinibito dispiegarsi di questa forma, come nella grande tettoia riflettente di Norman Foster nel Vieux

33. LIPMAN 1986, p.11.

34. Vedi PETER 1955-56, "Casabella" 806, 10/2011, p. 9.

35. FOCILLON 1943, p. 25.

36. Vedi molti dei progetti di architettura elaborati per concorsi nazionali e internazionali di Ludovico Micara e Mahvash Alemi. Tra quelli costruiti vedi l'avancorpo all'edificio delle nuove aule e laboratori per la Facoltà di Architettura di Pescara.

37. Vedi MICARA 2015, p. 95-112.

38. Vedi BARBERA 2015, nello stesso volume.

Port di Marsiglia (Fig. 19), o nello spettacolare attico del centro culturale della Fondazione Stavros Niarchos di Renzo Piano ad Atene (Fig. 20), ultime ma sicuramente non definitive migrazioni permesse da quella che Henri Focillon definisce “*puissance de l'ordre formel*”.

Posso dunque concludere con le sue parole: «*C'est dans l'état de sécurité d'une haute définition intellectuelle que l'esprit est vraiment libre. La puissance de l'ordre formel autorise seule l'aisance de la création, son caractère spontané. La plus grande multiplicité des expériences et des variations est fonction de la rigueur des cadres, tandis que l'état de liberté indéterminée conduit fatalement à l'imitation*».³⁹

Riferimenti bibliografici

AHLBERG 1950

H. Ahlberg, *Gunnar Asplund Architect*, in G. Holmdahl, S. I. Lind, K. Ödeen (ed.), *Gunnar Asplund Architect 1885-1940*, National Association of Swedish Architects (SAR), 1950.

ALEMI 2003

Mahvash Alemi, *Giardini reali e disegno del paesaggio ad Esfahan e nel territorio iraniano alla luce dei documenti inediti di Pascal Coste*, in “Opus” n. 7/2003, Università degli Studi “Gabriele D’Annunzio” – Chieti, Dipartimento di Scienze, Storia dell’Architettura e Restauro, Carsa Edizioni, Pescara.

ARDALAN, BAKHTIAR 1973

Nader Ardalan, Laleh Bakhtiar, *The Sense of Unity*, The University of Chicago Press, Chicago, 1973.

BABAIE 2013

Sussan Babaie, *Isfahan and its Palaces*, Sussan Babaie, 2008, Edimburgh University Press, 2013.

BARBERA 2015

Lucio Valerio Barbera, “*Per essere più libero*”-2. *Un progetto “tardo (antico)” di Ludovico Quaroni: il teatro dell’Opera di Roma*, in “L’architettura delle città. The Journal of the Scientific Society Ludovico Quaroni” n. 7/2015.

CHARDIN 1711

Jean Chardin, *Voyages en Perse et autres lieux d’Orient*, Amsterdam 1711.

³⁹ FOCILLON 1943, p. 25.



Fig. 19. Foster and Partners, Marsiglia, Vieux Port, portico riflettente.



Fig. 20. Renzo Piano, Atene, Centro Culturale della Fondazione Stavros Niarchos, attico.

COSTE 1867

Pascal Coste, *Monuments modernes de la Perse*, Paris, 1867.

DIEULAFOY 1884

Marcel Dieulafoy, *L'Art antique de la Perse*, 5 voll., Paris, 1884.

DIEULAFOY 1887

Jane Dieulafoy, *La Perse, la Chaldée et la Susiane*, Librairie Hachette, Paris, 1887, p. 257.

FOCILLON 1943

Henri Focillon, *Vie des formes*, Presses Universitaires de France, 1943.

GAETA, LOCKART 1972

Ferdinando Gaeta, Laurence Lockart ed., *I viaggi di Pietro Della Valle – Lettere dalla Persia*, Il Nuovo Ramusio n. 6, Roma, 1972.

GALDIERI 1974

Eugenio Galdieri, *Les palais d'Isfahan*, in *Studies on Isfahan*, Proceedings of the Isfahan Colloquium, Harvard University, 21 – 24 Gennaio 1974, "Iranian Studies", VII, 1974, p. 380-393.

GOPNIK 2010

Hilary Gopnik, *Why Columned Halls?*, in J. Curtis and St. J. Simpson (ed.), *The World of Achaemenid Persia*, I. B. Tauris, London – New York, 2010.

HERSEY 2001

George Hersey, *Il significato nascosto dell'architettura classica*, Paravia Bruno Mondadori Editori, Milano, 2001, (Massachusetts Institute of Technology, 1988).

HERZFELD 1935

Ernst Herzfeld, *Archaeological History of Iran*, London, 1935.

KAEMPFER 1712

Engelbert Kaempfer, *Amoenitatum exoticarum politico-physico-mediciarum fasciculi V*, Lemgoviae, 1712.

LE BRUN 1718

Corneille Le Brun, *Voyages par la Moscovie en Perse et aux Indes Orientales*, Amsterdam, 1718.

LIPMAN 1986

J. Lipman, *Frank Lloyd Wright and the Johnson Wax Buildings*, Rizzoli, New York, 1986. In "Casabella" 806, 10/2011.

MICARA 1985

L'ADC L'architettura delle città. The Journal of the Scientific Society Ludovico Quaroni, n. 7/2015

Ludovico Micara, *Architetture e spazi dell'Islam*, Carucci editore, Roma 1985.

MICARA 2015

Ludovico Micara, *Orientaleggiare lo trovo assai pericoloso. Il progetto di Ludovico Quaroni per la Moschea di Roma*, in "L'architettura delle città. The Journal of the Scientific Society Ludovico Quaroni" n. 6/2015.

PERROT, CHIPIEZ 1892

Georges Perrot, Charles Chipiez, *History of Art in Persia*, Chapman and Hall, London; A. C. Armstrong and Son, New York, 1892.

PETER 1955-56

John Peter, *Intervista a Frank Lloyd Wright*, "Casabella" 805 – 806, Settembre – Ottobre 2011.

POPE 1965

Arthur Upham Pope, *Persian Architecture*, Georg Braziller, New York, 1965.

POPE 1969

Arthur Upham Pope, *Introducing Persian Architecture*, Soroush Press, Tehran 1969 (Asia Institute Books 1976).

RYKWERT 1996

Joseph Rykwert, *The Dancing Column. On Order in Architecture*, MIT Press, Cambridge Massachusetts – London, 1996.

SCHMIDT 1940

Erich Friedrich Schmidt, *Flights Over Ancient Cities of Iran*, University of Chicago Press, Chicago, 1940.

TEXIER 1842

Charles Texier, *Description de l'Arménie, la Perse, la Mésopotamie*, Paris, 1842-1845.

VENTURI 1966

Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, The Museum of Modern Art Papers on Architecture, New York, 1966.

VITRUVIO 1990

Marco Vitruvio Pollione, *De Architectura*, Edizioni Studio Tesi / Edizioni Mediterranee, Roma, 1990.

WALSER 1980

Gerold Walser, *Persepolis*, Verlag Ernst Wasmuth, 1980, p. 78.