



La ceramica safavide

Colore, tecnica e percezione visiva nella Moschea dello Sceicco Loṭfollāh di Isfahan

testo di/text by Parisa Darv

Safavid ceramics: Colour, technique and visual perception in the Sheikh Lotfollah Mosque in Isfahan

Introduction: Ceramics and the Representation of Power in Safavid Isfahan

In the context of the urban redevelopment of Isfahan promoted by Shah 'Abbās I (r. 1588–1629), the Sheikh Loṭfollāh Mosque stands as one of the most significant examples of the integration of architecture and decorative surfaces in Islamic art. Built between 1602/1603 and 1618/1619 on the eastern side of Naqsh-e Jahān Square, the mosque was designed by the architect Moḥammad Reżā ibn Ḥosein and intended for non-public use, likely reserved for the court and the royal family. Unlike the large Safavid congregational mosques, the building is distinguished by the absence of canonical elements such as the courtyard and minarets, presenting itself as an intimate and introspective space. This condition does not represent mere typological variation but profoundly influences the construction of spatial experience, which unfolds through a close relationship among architecture, light, and surface. In this context, glazed ceramics cannot be viewed as mere ornamental accessories but must be understood as genuine design elements. The decorated surfaces do not merely clad the architecture, but define its perception, organising the space through colour, material continuity and the modulation of light. As highlighted in the literature on Islamic architecture, decoration

Introduzione: Ceramica e rappresentazione del potere nella Isfahan safavide

Nel contesto della rifondazione urbana di Isfahan promossa da Shah 'Abbās I (r. 1588–1629), la Moschea dello Sceicco Loṭfollāh si configura come uno dei più significativi esempi di integrazione tra architettura e superficie decorativa nell'arte islamica. Costruita tra il 1602/1603 e il 1618/1619 sul lato orientale della piazza Naqsh-e Jahān, la moschea fu progettata dall'architetto Moḥammad Reżā ibn Ḥosein e destinata a un uso non pubblico, probabilmente riservato alla corte e alla famiglia reale. A differenza delle grandi moschee congregazionali safavidi, l'edificio si distingue per l'assenza di elementi canonici quali il cortile e i minareti, configurandosi come uno spazio raccolto e introspettivo. Tale condizione non rappresenta una semplice variazione tipologica, ma incide profondamente sulla costruzione dell'esperienza spaziale, che si sviluppa attraverso una relazione stretta tra architettura, luce e superficie. In questo contesto, la ceramica smaltata non può essere interpretata come un elemento ornamentale accessorio, ma deve essere letta come un vero e proprio dispositivo progettuale. Le superfici decorate non si limitano a rivestire l'architettura, ma ne definiscono la percezione, organizzando lo spazio attraverso il colore, la continuità materica e la modulazione luminosa. Come evidenziato nella letteratura sull'architettura islamica, decorazione e struttura costituiscono un sistema unitario e inscindibile (Blair & Bloom, 1994), ma nel caso della Moschea dello Sceicco Loṭfollāh questo principio raggiunge un livello di consapevolezza particolarmente avanzato. Il presente contributo propone quindi di interpretare la ceramica safavide non come semplice apparato decorativo, ma come infrastruttura percettiva capace di costruire un ambiente immersivo. Attraverso l'analisi delle tecniche, del sistema cromatico e della relazione con la luce, l'articolo indaga il ruolo della superficie come elemento attivo nella definizione dello spazio architettonico, anticipando questioni oggi centrali nel progetto contemporaneo.

Il contesto storico: Shah 'Abbās I e la rifondazione di Isfahan

La costruzione della Moschea dello Sceicco Loṭfollāh si inserisce all'interno di un più ampio progetto politico e urbano promosso da Shah 'Abbās I, che alla fine del XVI secolo trasferì la capitale dell'impero safavide da Qazvīn a Isfahan. Questa decisione segnò l'avvio di un processo di rifondazione urbana che trasformò la città in uno dei principali centri politici, religiosi ed economici del mondo islamico (Newman, 2006; Canby, 2009). Il fulcro di tale operazione fu la realizzazione della piazza Naqsh-e Jahān, un vasto spazio rettangolare concepito come dispositivo di rappresentazione del potere. Attorno alla piazza si organizzava un sistema architettonico integrato, in cui ogni edificio assumeva un preciso ruolo simbolico: il Palazzo 'Ālī Qāpū rappresentava il potere politico, la Moschea dello Shah quello religioso pubblico, il bazar quello economico, mentre la Moschea dello Sceicco Loṭfollāh introduceva una dimensione più intima e

and structure constitute a unified and inseparable system (Blair & Bloom, 1994). However, in the case of the Sheikh Lotfollah Mosque, this principle reaches a particularly advanced level of realisation. This paper, therefore, proposes interpreting Safavid ceramics not merely as a decorative element but as a perceptual infrastructure capable of creating an immersive environment. Through an analysis of techniques, the colour scheme, and the relationship with light, the article explores the role of the surface as an active element in defining architectural space, anticipating issues central to contemporary design.

The historical context: Shah 'Abbās I and the re-foundation of Isfahan

The construction of the Sheikh Lotfollah Mosque forms part of a broader political and urban project promoted by Shah 'Abbās I, who, at the end of the 16th century, transferred the capital of the Safavid Empire from Qazvin to Isfahan. This decision marked the start of a process of urban redevelopment that transformed the city into one of the principal political, religious and economic centres of the Islamic world (Newman, 2006; Canby, 2009). The centrepiece of this project was the creation of Naqsh-e Jahān Square, a vast rectangular space conceived as a symbol of power. An integrated architectural system was organised around the square, in which each building assumed a specific symbolic role: the 'Ālī Qāpū Palace represented political power, the Shah's Mosque public religious power, the bazaar economic power, whilst the Sheikh Lotfollah Mosque introduced a more intimate and selective dimension, linked to the private sphere of the court (Blake, 1999). In this system, architecture is not merely the construction of space, but an instrument of ideological communication. The adoption of Twelver Shi'ism as the state religion by the Safavid dynasty (1501–1736) created a strong need for symbolic representation, which found in the city and its architectural surfaces a privileged means of expression. Colour, inscriptions and decoration thus become elements through which power makes itself visible and recognisable. The Sheikh Lotfollah Mosque occupies, within this framework, a strategic yet ambiguous position: although it faces directly onto the square, it does not impose itself as a dominant volume, but integrates into the portico system, almost blending into the urban continuity. This choice is not accidental, but reflects a precise design intention: to construct a building that does not immediately declare its exceptional nature, but reveals it progressively through experience. It is precisely in this tension between visibility and interiority that the ceramic surface assumes a central role. Whilst



the exterior participates in the urban language of the square, it is the interior — through its chromatic and luminous complexity — that constructs an autonomous perceptual universe. In this sense, the mosque is not merely part of an urban system, but a spatial device that transforms the relationship between the individual, architecture and power, shifting the experience from the public sphere to the sensory and contemplative.

Ceramic techniques: From the construction of the fragment to the continuity of the surface

Within the landscape of Islamic architecture, ceramic techniques represent not merely technical solutions, but genuine devices through which the perception of the surface is constructed. In the Safavid context, this dimension emerges with particular clarity in the transition from ceramic mosaic (mo'arraaq) to the polychrome haft-rang technique. These two systems imply not only different production methods, but also opposing visual logics. The ceramic mosaic (mo'arraaq), already widespread in the Ilkhanid period, is based on the assembly of monochrome fragments cut and arranged according to a pre-established design. Each colour corresponds to a distinct element, and the surface forms a composite field, articulated by visible joints that emphasise its structure. This technique produces a highly defined yet fragmented image, in which perception is mediated by the interpretation of the individual units that compose it (Watson, 2004). With the introduction of the haft-rang technique during the Safavid period, a radical change took place. In this case, multiple colours are applied to the same tile before firing, separated by fine dividing lines. The result is a continuous surface in which juxtaposed parts no longer construct the design, but rather do so through pictorial extension. Archaeometric studies have highlighted the complexity of these

glazes, produced using pigments based on cobalt, copper, manganese, iron and tin, capable of generating a wide and stable colour range over time (Holakooei, 2013; Moujan et al., 2024). This shift cannot be interpreted solely in terms of production efficiency — although the haft-rang reduces production times and costs — but must be understood as a transformation of the very conception of the architectural surface. Whereas mosaic constructs a surface through juxtaposition, haft-rang constructs it through continuity, eliminating the perception of material discontinuity and approaching a pictorial logic. In the Mosque of Sheikh Lotfollah, the two techniques coexist strategically. The lower sections, including the portal and the areas closest to the observer, utilise ceramic mosaic, maintaining a material and legible dimension. The upper surfaces — in particular the dome and the high walls — are predominantly executed in haft-rang, creating a continuous and enveloping visual field. This distribution is not random but responds to a precise perceptual logic: at close range, the surface retains a tactile and constructive quality; at a distance, it dissolves into a fluid image, transcending the perception of its constituent elements to become an environment. In this sense, the technique is not neutral. However, it actively contributes to the construction of a layered spatial experience, in which the surface serves as a dynamic interface between the material, light, and the observer (Darv, 2023; Motalebi et al., 2025).

Colour as structure: Chromatic system and the construction of space

One of the most distinctive aspects of the Sheikh Lotfollah Mosque is the use of colour as an organising principle of the architectural space. The colour palette, a departure from the intense blue typical of many Safavid buildings, is characterised by a warmer, more nuanced range: cream, ochre, gold-

a sinistra/on the left: La Moschea dello Sceicco Lotfollāh vista dal balcone del Palazzo 'Ālī Qāpū, piazza Naqsh-e Jahān, Isfahan / Sheikh Lotfollah Mosque, viewed from the balcony of the Ali Qapu Palace, Naqsh-e Jahan Square, Isfahan

sotto/below: Piazza Naqsh-e Jahān (Meidān-e Emām): veduta panoramica con la Moschea dello Sceicco Lotfollāh (a sinistra), la Moschea dello Shah (al centro) e il Palazzo 'Ālī Qāpū (a destra). La piazza, patrimonio UNESCO dal 1979, misura circa 500 × 165 metri / Naqsh-e Jahān Square

(Meidān-e Emām): a panoramic view showing the Sheikh Lotfollah Mosque (on the left), the Shah Mosque (in the centre) and the Ali Qapu Palace (on the right). The square, a UNESCO World Heritage Site since 1979, measures approximately 500 × 165 metres

en yellow, muted turquoise and desaturated blue, with accents of white, black and pale pink. This choice is not merely decorative, but defines a precise visual strategy. On the exterior, the dome features a golden-yellow background against which a floral motif in blue, white and black unfolds, a relatively unusual solution in the Safavid context. This colour scheme interacts directly with natural light, producing perceptual variations throughout the day: from the pinkish hues of dawn to the warmer, more saturated reflections of sunset. As previously noted in the literature, this effect results from the combination of ceramic pigments and variable lighting conditions (Brend, 1991; Pope, 1965), but what emerges most clearly is the ability of colour to activate a temporal dimension within the architecture. Inside, the colour scheme is organised according to a clearly structured vertical progression. Darker, more saturated tones characterise the lower sections of the walls — in particular, deep blues with yellow and white motifs — that establish a stable, defined visual base. Moving upwards, the colours gradually lighten, passing through intermediate ranges until reaching the brightest and warmest tones of the dome. This gradation is not merely an aesthetic effect, but constructs a perceptual hierarchy that guides the gaze and suggests an upward movement. Colour, in this sense, acts as a genuine immaterial structure: it organises the space, defines its levels and guides its interpretation. The reduction in chromatic contrast compared to other Safavid buildings also helps create a more intimate, continuous environment, in which transitions are softened, and the space appears unified. Blue, whilst retaining its symbolic value linked to the sky and the transcendent dimension, is here subordinated to a warmer palette, consistent with the building's non-public function. This chromatic construction highlights how, in the Sheikh Lotfollah Mosque, colour is not an attribute applied to the architecture, but an element intrinsic to its definition. The decorated surface thus becomes an active field in which relationships be-

selettiva, legata alla sfera privata della corte (Blake, 1999). In questo sistema, l'architettura non è solo costruzione dello spazio, ma strumento di comunicazione ideologica. L'adozione dello sciismo duodecimano come religione di stato da parte della dinastia safavide (1501–1736) determinò infatti una forte necessità di rappresentazione simbolica, che trovò nella città e nelle sue superfici architettoniche un mezzo privilegiato di espressione. Colore, iscrizioni e decorazione diventano così elementi attraverso cui il potere si rende visibile e riconoscibile. La Moschea dello Sceicco Lotfollāh occupa, in questo quadro, una posizione strategica ma al tempo stesso ambigua: pur affacciandosi direttamente sulla piazza, non si impone come volume dominante, ma si integra nel sistema porticato, quasi mimetizzandosi nella continuità urbana. Questa scelta non è casuale, ma riflette una precisa volontà progettuale: costruire un'architettura che non dichiari immediatamente la propria eccezionalità, ma la riveli progressivamente attraverso l'esperienza. È proprio in questa tensione tra visibilità e interiorità che la superficie ceramica assume un ruolo centrale. Se l'esterno partecipa al linguaggio urbano della piazza, è l'interno — attraverso la complessità cromatica e luminosa — a costruire un universo percettivo autonomo. In tal senso, la moschea non è solo parte di un sistema urbano, ma un dispositivo spaziale che trasforma il rapporto tra individuo, architettura e potere, spostando l'esperienza dal piano pubblico a quello sensoriale e contemplativo.

Tecniche ceramiche: Dalla costruzione del frammento alla continuità della superficie

Nel panorama dell'architettura islamica, le tecniche ceramiche non rappresentano soltanto soluzioni esecutive, ma veri e propri dispositivi attraverso cui si costruisce la percezione della superficie. Nel caso safavide, questa dimensione emerge con particolare chiarezza nel passaggio dal mosaico ceramico (mo'arra) alla tecnica policroma haft-rang, due sistemi che implicano non solo differenti modalità produttive, ma anche opposte logiche visive. Il mosaico ceramico (mo'arra), diffuso già in epoca ilkhanide, si basa sull'assemblaggio di frammenti monocromi tagliati e accostati secondo un disegno prestabilito. Ogni colore corrisponde a un elemento distinto, e la superficie si configura come un campo composto, articolato da giunzioni visibili che ne sottolineano la struttura. Questa tecnica produce un'immagine altamente definita, ma al tempo stesso frammentata, in cui la percezione è mediata dalla lettura delle singole unità che la compongono (Watson, 2004). Con l'introduzione della tecnica haft-rang nel periodo safavide si assiste a un cambiamento radicale. In questo caso, più colori vengono applicati sulla stessa piastrella prima della cottura, separati da sottili linee di contenimento. Il risultato è una superficie continua, in cui il disegno non è più costruito per accostamento di parti, ma per estensione pittorica. Studi archeometrici hanno evidenziato la complessità di questi smalti, ottenuti attraverso pigmenti a base di cobalto, rame, manganese, ferro e stagno, capaci di generare una gamma cromatica ampia e stabile nel tempo (Holkoei, 2013; Moujan et al., 2024). Questo passaggio non può essere letto unicamente in termini di efficienza produttiva — sebbene il haft-rang riduca tempi e costi di realizzazione — ma va interpretato come una trasformazione della concezione stessa della superficie architettonica. Se il mosaico costruisce una superficie per giustapposizione, il haft-rang la costruisce per continuità, eliminando la percezione della discontinuità materica e avvicinandosi a una logica pittorica. Nella Moschea dello Sceicco Lotfollāh, le due tecniche coesistono in modo strategico. Le parti inferiori, inclusi il portale e le zone più prossime all'osservatore, utilizzano il mosaico ceramico, mantenendo una dimensione materica e leggibile. Le superfici superiori — in particolare la cupola e le pareti alte — sono invece realizzate prevalentemente in haft-rang, permettendo la costruzione di un campo visivo continuo e avvolgente. Questa distribuzione non è casuale, ma risponde a una precisa logica percettiva: alla scala ravvicinata, la superficie mantiene



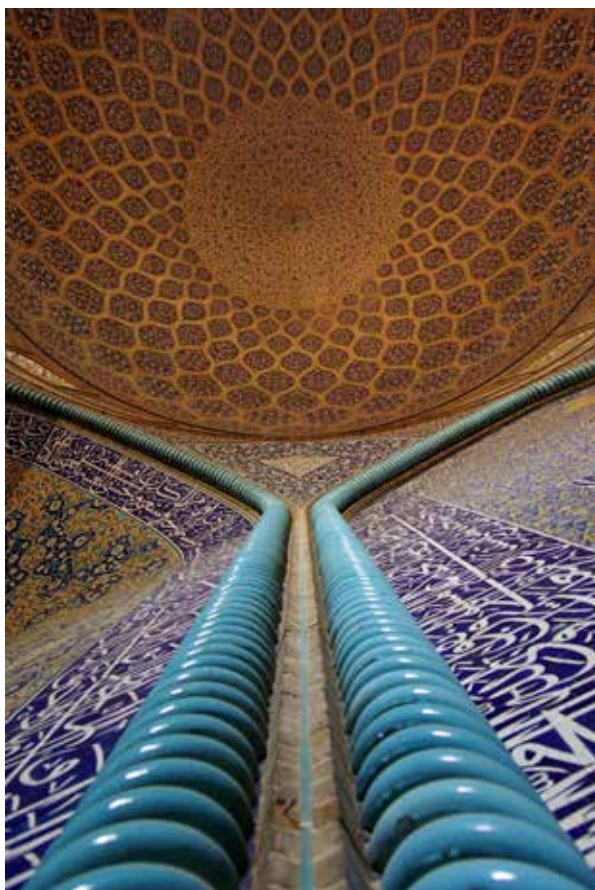
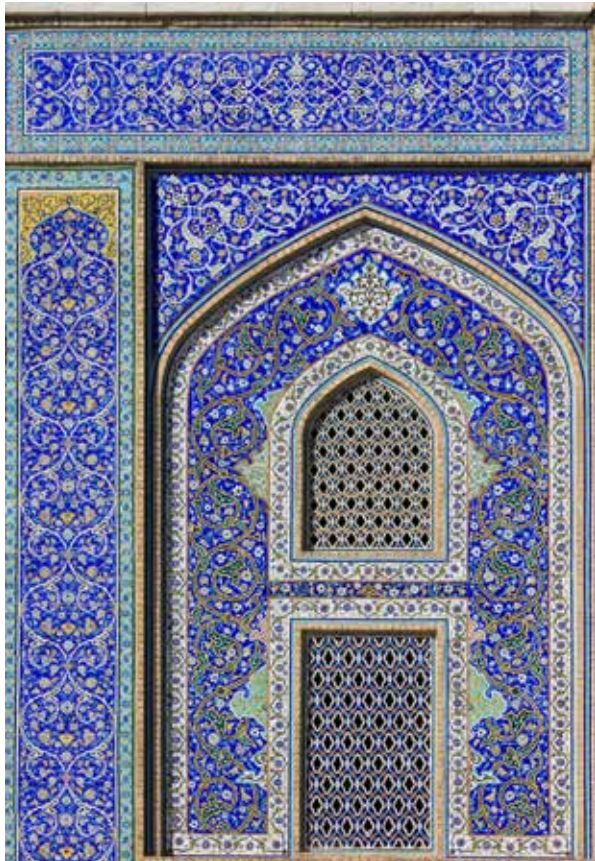
a sinistra/on the left: (in alto) Dettaglio di rivestimento ceramico policromo in stile rinceau (girali vegetali), Moschea dello Sceicco Loṭfollāh. Notare la fluidità del disegno ottenuta tramite la tecnica haft-rang; (in basso) Parete interna e soffitto della Moschea dello Sceicco Loṭfollāh: si osservi la gradazione cromatica dalle tonalità più scure della base verso i toni più caldi e luminosi della cu-

pola. Le fasce calligrafiche in bianco su blu separano i registri decorativi / (top) Detail of polychrome ceramic decoration in the rinceau style (scrollwork), Sheikh Loṭfollāh Mosque. Note the fluidity of the design achieved through the haft-rang technique; (below) Interior wall and ceiling of the Sheikh Loṭfollāh Mosque: note the chromatic gradation from the darker shades at the

base towards the warmer, brighter tones of the dome. The white calligraphic bands on a blue background separate the decorative registers

sotto/below: Interno della cupola della Moschea dello Sceicco Loṭfollāh: motivo radiale a irradiazione concentrica. Gli anelli di compartimenti a mandorla, incastonati

su stucco liscio, diminuiscono progressivamente verso il medaglione solare centrale / Interior of the dome of the Sheikh Loṭfollāh Mosque: a radial pattern radiating concentrically. The rings of almond-shaped compartments, set against smooth stucco, gradually diminish in size towards the central sun medallion



una dimensione tattile e costruttiva; alla scala distante, si dissolve in un'immagine fluida, che supera la percezione dell'elemento costitutivo per diventare ambiente. In questo senso, la tecnica non è neutra, ma contribuisce attivamente alla costruzione di un'esperienza spaziale stratificata, in cui la superficie si comporta come un'interfaccia dinamica tra materia, luce e osservatore (Darv, 2023; Motalebi et al., 2025).

Il colore come struttura: Sistema cromatico e costruzione dello spazio

Uno degli aspetti più distintivi della Moschea dello Sceicco Loṭfollāh è l'uso del colore come principio ordinatore dello spazio architettonico. La palette cromatica, lontana dalla dominante blu intensa tipica di molti edifici safavidi, si caratterizza per una gamma più calda e modulata: crema, oca, giallo dorato, turchese attenuato e blu desaturato, con accenti di bianco, nero e rosa pallido. Questa scelta non risponde a un semplice intento decorativo, ma definisce una precisa strategia visiva. All'esterno, la cupola presenta un fondo giallo dorato su cui si sviluppa un motivo floreale in blu, bianco e nero, soluzione relativamente insolita nel contesto safavide. Tale configurazione cromatica interagisce in modo diretto con la luce naturale, producendo variazioni percettive nel corso della giornata: dalle tonalità rosate dell'alba ai riflessi più caldi e saturi del tramonto. Come già osservato in letteratura, questo effetto è il risultato della combinazione tra pigmenti ceramici e condizioni di illuminazione variabile (Brend, 1991; Pope, 1965), ma ciò che emerge con maggiore evidenza è la capacità del colore di attivare una dimensione temporale dell'architettura. All'interno, il sistema cromatico si articola secondo una progressione verticale chiaramente strutturata. Le zone inferiori delle pareti sono caratterizzate da tonalità più scure e sature — in particolare blu profondi con motivi in giallo e bianco — che stabiliscono una base visiva stabile e definita. Procedendo verso l'alto, i colori si schiariscono progressivamente, passando attraverso gamme intermedie fino a raggiungere le tonalità più luminose e calde della cupola. Questa gradazione non è semplicemente un effetto estetico, ma costruisce una gerarchia percettiva che orienta lo sguardo e suggerisce un movimento ascensionale. Il colore, in questo senso, agisce come una vera e propria struttura immateriale: organizza lo spazio, ne definisce i livelli e ne guida la lettura. La riduzione del contrasto cromatico rispetto ad altri edifici safavidi contribuisce inoltre a creare un ambiente più raccolto e continuo, in cui le transizioni risultano attenuate e lo spazio appare unitario. Il blu, pur mantenendo il suo valore simbolico legato al cielo e alla dimensione trascendente, viene qui subordinato a una gamma più calda, coerente con la funzione non pubblica dell'edificio. Questa costruzione cromatica evidenzia come, nella Moschea dello Sceicco Loṭfollāh, il colore non sia un attributo applicato all'architettura, ma un elemento intrinseco alla sua definizione. La superficie decorata diventa così un campo attivo in cui si articolano relazioni tra luce, forma e percezione, rendendo impossibile separare l'esperienza dello spazio dalla sua configurazione cromatica.

La cupola: geometria, simbolismo e il motivo del pavone

La cupola della Moschea dello Sceicco Loṭfollāh costituisce il fulcro compositivo e percettivo dell'intero edificio, configurandosi come un dispositivo complesso in cui geometria, decorazione e luce concorrono



tween light, form and perception are articulated, making it impossible to separate the experience of space from its chromatic configuration.

The dome: geometry, symbolism and the peacock motif

The dome of the Sheikh Lotfollah Mosque constitutes the compositional and perceptual fulcrum of the entire building, taking the form of a complex device in which geometry, decoration and light combine to construct the space. Unlike many Safavid double-shell domes, it features a single-shell structure with a relatively small internal diameter (approximately 13 metres), which reinforces the intimate and unified character of the space. From a structural point of view, the transition from the square base to the hemispherical dome is achieved through an articulated system of pendentives and intermediate surfaces that gradually obscure the perception of the supporting structure. However, it is in the interior decorative scheme that the dome reveals its most significant character. The design unfolds in a radial, concentric pattern, organised around a central medallion from which ogival-shaped modules radiate, increasing in size as they move away from the apex. This geometric construction produces an ambivalent visual effect: on the one hand, it suggests a centrifugal movement, like an expansion from the centre towards the periphery; on the other, it induces a centripetal perception, guiding the gaze towards the upper focal point. This duality of perception is not secondary, but constitutes one of the most refined aspects of the design, in which geometry does not merely organise the decoration, but structures the visual experience. The description provided by Barbara Brend (1991), who identifies in the design a sequence of elements that progressively diminish towards the luminous centre, highlights how the dimensional variation of the modules controls the perception of depth and distance. The centre of the dome, emphasised by the light streaming through the oculus, thus assumes the role of a visual focal point, amplified by the radial arrangement of the motifs. The interpretation of the so-called 'peacock', made famous by Robert Byron's account (1937), represents an emblematic example of architecture's capacity to generate multiple interpretations. The association between the radial motif and the animal's tail, made evident by the incidence of light, does not necessarily correspond to an explicit design intention but emerges as the result of an open visual configuration in which perception and imagination intertwine. Beyond this iconic interpretation, the dome's structure has been linked to cosmological and metaphysical models characteristic of Islamic culture. In par-

ticular, some studies have suggested a possible link with the conceptions of light and emanation found in the thought of Shihāb al-Dīn Sohrawardī, in which the original unity spreads through space, generating an ordered multiplicity (Canby, 2009). Whilst avoiding overly deterministic interpretations, it is clear that the radial configuration and luminous centrality contribute to constructing an image of space as a hierarchical, oriented system. The dome thus takes the form of a synthesis of geometric and perceptual construction, in which the decorated surface does not merely cover the structure but transforms it into a dynamic visual field. In this sense, it represents not only the decorative culmination of the building, but the point at which the convergence of form, light and meaning becomes most evident.

Decorative motifs: Order, repetition and the construction of the infinite

The decoration of the Mosque of Sheikh Lotfollah is based on a complex system of plant and geometric motifs which, rather than merely depicting forms, construct a visual order based on repetition, variation and continuity. In this context, arabesques (*eslīmī*) and floral motifs (*khaṭā'ī*) should not be interpreted as autonomous ornamental repertoires, but as components of a unified language that contributes to the definition of space. Arabesques develop through continuous curved lines that fork and reconnect according to potentially limitless patterns. As highlighted by Gülrü Necipoğlu (1995), such configurations derive from a rigorous geometric tradition, in which the generative principle is not the finished form, but the process of transformation. In this sense, the arabesque is not confined to its decorative dimension, but expresses a structural logic based on proliferation from an original unit. Alongside this abstract dimension, floral motifs introduce a more naturalistic register, whilst maintaining a high degree of stylisation. Elements such as palmettes, lotus flowers and peonies are not mimetic representations, but formal translations reflecting a process of cultural synthesis, also influenced by models of Chinese origin. However, even in this case, the primary function is not descriptive but rhythmic: the motifs punctuate the surface, helping to construct a continuous visual fabric. Modular repetition and symmetry do not create a static perception, but produce an effect of expansion that tends to transcend the surface's physical limits. As noted by Oleg Grabar (1992), Islamic ornamentation does not favour a single focal point. However, it takes the form of a diffuse system, in which each element can be perceived as part of a potentially infinite whole. In the Mosque of Sheikh

Lotfollah, this principle is particularly evident: the decorated surface is not organised hierarchically, but presents itself as a homogeneous field, in which the relationships between the parts take precedence over the individual elements. Within this framework, decorative motifs help dissolve the perception of architectural boundaries, transforming surfaces into visual continuities. Their function is therefore not to embellish the building, but to redefine its legibility, replacing the perception of structure with a diffuse perception in which order and complexity coexist. The decoration thus functions as a device that simultaneously acts on the formal and perceptual levels, reinforcing the idea of a space that is not delimited but is constantly expanding.

Calligraphy and inscriptions: Text, surface and the construction of meaning

In the Mosque of Sheikh Lotfollah, calligraphy is not limited to performing an ornamental or didactic function, but actively participates in the construction of the architectural space, integrating with the decorative and chromatic system. The inscriptions, created by the court calligrapher 'Alī Rezā 'Abbāsī, are distributed according to a logic that combines visibility, legibility and symbolic value, helping to define a perceptual hierarchy of surfaces (Canby, 2009). From a formal perspective, the alternation between calligraphic styles – in particular *thuluth* and *nasta'liq* – introduces a rhythmic variation that fits into the ornamental fabric without interrupting its continuity. The epigraphic bands do not overlap the decoration, but become an integral part of it, taking the form of lines that traverse and structure the surface (Blair, 2013). The external inscriptions, visible from Naqsh-e Jahān Square, include several Qur'anic surahs, amongst them *al-Shams* (91), *al-Insān* (76) and *al-Kawthar* (108), which emphasise themes of spiritual purity and moral rectitude (Canby, 2009). Inside, the presence of *Sūra 98* (*al-Bayyina*) and Shi'ite inscriptions reinforces the religious and political message of the legitimisation of the Safavid dynasty, in a context marked by opposition to the Sunni world (Babaie, 2008). However, the function of the inscriptions cannot be reduced to their semantic content. Their placement and configuration directly influence the perception of space. The calligraphic bands, often arranged along transitional lines between different decorative registers or in correspondence with significant architectural elements, help to mark the visual rhythm and guide the gaze, integrating into the overall ornamental system (ArchNet, n.d.). Calligraphy thus functions as a mediating element between form and meaning, in which the text is not

a sinistra/on the left: Porta d'ingresso che conduce dal vestibolo a L alla sala di preghiera. I pannelli laterali presentano arabeschi khatā'ī in giallo, bianco e blu su fondo blu scuro / Entrance door leading from the L-shaped vestibule to the prayer hall. The

side panels feature Khatā'ī arabesques in yellow, white and blue against a dark blue background

a destra/on the right: Interno dell'iwān d'ingresso: la volta a muqarnas (stalattiti)

in piastrelle smaltate policrome sovrasta i pannelli di mosaico ceramico con arabeschi floreali / Interior of the entrance iwān: the muqarnas vault (stalactites) in polychrome glazed tiles surmounts the ceramic mosaic panels featuring floral arabesques



merely read, but also seen. Its integration into the decorated surface reinforces the visual continuity of the whole, avoiding separations between word and image and contributing to the construction of a unified perceptual experience, in which the visual, symbolic and spatial dimensions are closely interconnected (Blair, 2013; Grabar, 1992).

Light, space and perception

In the Sheikh Lotfollah Mosque, natural light is not an incidental element, but one of the principal tools through which the experience of space is defined. The relationship between lighting, ceramic surfaces and architectural configuration generates a dynamic system in which perception is never static, but varies according to environmental conditions and the observer's movement. Light penetrates the interior of the building through the sixteen openings in the drum and the oculus of the dome, diffusing across the glazed surfaces and triggering a continuous chromatic modulation. As highlighted in various studies, the reflective properties of Safavid ceramic glazes intensify interior luminosity, amplifying tonal variations and making the space sensitive to changes in light intensity and direction (Brend, 1991; Pope, 1965). The decorated surface is therefore not limited to receiving light, but transforms it, producing effects that directly influence the perception of depth and form.

alla costruzione dello spazio. A differenza di molte cupole safavidi a doppio involucro, essa presenta una struttura a guscio singolo, con un diametro interno relativamente contenuto (circa 13 metri), che contribuisce a rafforzare la dimensione raccolta e unitaria dell'ambiente. Dal punto di vista strutturale, la transizione dalla base quadrata alla calotta emisferica è risolta attraverso un sistema articolato di pennacchi e superfici intermedie che progressivamente dissolvono la percezione della struttura portante. Tuttavia, è nella configurazione decorativa interna che la cupola manifesta il proprio carattere più significativo. Il disegno si sviluppa secondo uno schema radiale e concentrico, organizzato attorno a un medaglione centrale da cui si irradiano moduli a forma ogivale che aumentano di dimensione man mano che si allontanano dall'apice. Questa costruzione geometrica produce un effetto visivo ambivalente: da un lato suggerisce un movimento centrifugo, come un'espansione dal centro verso la periferia; dall'altro induce una percezione centripeta, che guida lo sguardo verso il punto focale superiore. Tale duplicità percettiva non è secondaria, ma costituisce uno degli aspetti più raffinati del progetto, in cui la geometria non si limita a ordinare la decorazione, ma struttura l'esperienza visiva. La descrizione fornita da Barbara Brend (1991), che individua nel disegno una sequenza di elementi che si riducono progressivamente verso il centro luminoso, evidenzia come la variazione dimensionale dei moduli sia funzionale a un controllo percettivo della profondità e della distanza. Il centro della cupola, enfatizzato dalla luce proveniente dall'oculo, assume così un ruolo di attrattore visivo, amplificato dalla disposizione radiale dei motivi. L'interpretazione del cosiddetto "pavone", resa celebre dalla testimonianza di Robert Byron (1937), rappresenta un esempio emblematico della capacità dell'architettura di generare letture non univoche. L'associazione tra il motivo radiale e la coda dell'animale, resa evidente dall'incidenza della luce, non corrisponde necessariamente a un'intenzione progettuale esplicita, ma emerge come esito di una configurazione visiva aperta, in cui percezione e immaginazione si intrecciano. Al di là di questa lettura iconica, la struttura della cupola è stata messa in relazione con modelli cosmologici e metafisici propri della cultura islamica. In particolare, alcuni studi hanno suggerito un possibile legame con le concezioni della luce e dell'emanazione presenti nel pensiero di Shihāb al-Dīn Sohrawardī, in cui l'unità originaria si diffonde nello spazio generando una molteplicità ordinata (Canby, 2009). Pur evitando interpretazioni eccessivamente deterministiche, è evidente che la configurazione radiale e la centralità luminosa contribuiscono a costruire un'immagine dello spazio come sistema gerarchico e orientato. La cupola si configura dunque come una sintesi tra costruzione geometrica e costruzione percettiva, in cui la superficie decorata non riveste semplicemente la struttura, ma la trasforma in un campo visivo dinamico. In questo senso, essa non rappresenta solo il culmine decorativo dell'edificio, ma il punto in cui si rende più evidente la coincidenza tra forma, luce e significato.

Motivi decorativi: Ordine, ripetizione e costruzione dell'infinito

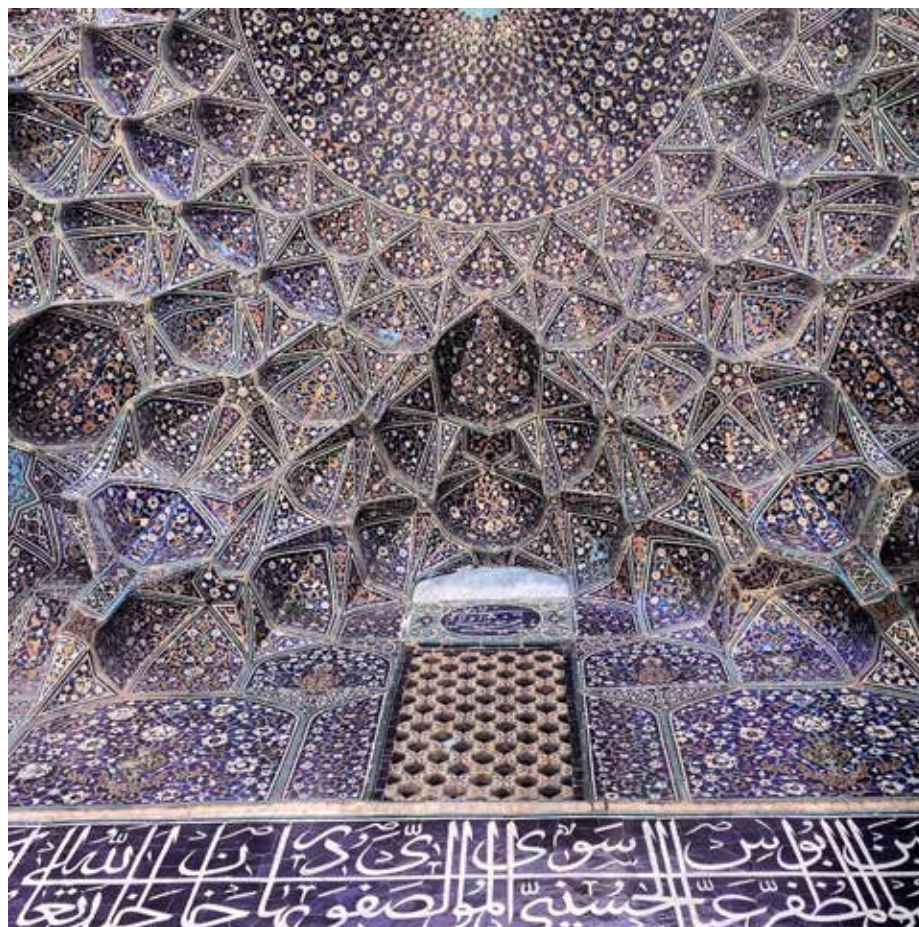
La decorazione della Moschea dello Sceicco Lotfollah si fonda su un sistema articolato di motivi vegetali e geometrici che, più che descrivere forme, costruiscono un ordine visivo basato su ripetizione, variazione e continuità. In questo contesto, gli arabeschi (eslīmī) e i motivi floreali (khatā'ī) non devono essere interpretati come repertori ornamentali autonomi, ma come componenti di un linguaggio unitario che contribuisce alla definizione dello spazio. Gli arabeschi si sviluppano attraverso linee curve continue che si biforcano e si riconnettono secondo schemi potenzialmente illimitati. Come evidenziato da Gülrü Necipoğlu (1995), tali configurazioni derivano da una tradizione geometrica rigorosa, in cui il principio generativo non è la forma finita, ma il processo di trasformazione. In questo senso, l'arabesco non si esaurisce nella sua dimensione decorativa, ma esprime una logica strutturale fondata sulla proliferazione a partire da un'unità originaria. Accanto a questa dimensione astratta, i motivi floreali introducono un registro più naturalistico, pur mantenendo un alto grado di stilizzazione. Elementi come palmette, fiori di loto e peonie non sono rappresentazioni mimetiche, ma traduzioni formali che riflettono un processo di sintesi culturale, influenzato anche da modelli di origine cinese. Tuttavia, anche in questo caso, la funzione principale non è descrittiva, ma ritmica: i motivi scandiscono la superficie, contribuendo a costruire una trama visiva continua. La ripetizione modulare e la simmetria non generano una percezione statica, ma producono un effetto di espansione che tende a superare i limiti fisici della superficie. Come osservato da Oleg Grabar (1992), l'ornamento islamico non privilegia un punto focale unico, ma si configura come un sistema diffuso, in cui ogni elemento può essere percepito come parte di una totalità potenzialmente infinita. Nella Moschea dello Sceicco Lotfollah, questo principio si manifesta con particolare evidenza: la superficie decorata non è organizzata gerarchicamente, ma si presenta come un campo omogeneo, in cui le relazioni tra le parti prevalgono sui singoli elementi. In questo quadro, i motivi decorativi contribuiscono a dissolvere la percezione del limite architettonico, trasformando le superfici in continuità visive. La loro funzione non è quindi quella di arricchire l'edificio, ma di ridefinirne la leggibilità, sostituendo alla

sotto/below: Dettaglio delle iscrizioni calligrafiche sulla cupola, realizzate da 'Alī Rezā 'Abbāsī in stile thuluth e nasta'liq / Detail of the calligraphic inscriptions on the dome, executed by 'Alī Rezā 'Abbāsī in the thuluth and nasta'liq styles

The experience of light is also closely linked to the spatial sequence leading to the prayer hall. Access is via an angled vestibule, dictated by the need to align the building with the qibla, in line with the orientation of Naqsh-e Jahān Square. This passage introduces a gradual reduction in light, culminating in a state of relative darkness before entering the main space (ArchNet, n.d.; Brend, 1991). The subsequent passage towards the prayer hall marks a sharp reversal: light re-emerges in a diffused, filtered and warm form, defining a luminous environment that contrasts with the direct brightness of the square. This sequence can be interpreted as an intentional construction of the perceptual experience, in which the variation in light accompanies the transition from a public, open space to an internal, intimate, and contemplative space. Recent studies have analysed this configuration using quantitative tools, highlighting how the distribution of natural light helps to construct a gradual perception of space, based on contrasts and transitions rather than uniform conditions (Panahiazar, 2025). In this context, light does not act independently but rather in close relation to the chromatic and decorative systems. Thanks to their glazed finish, the ceramic surfaces reflect and diffuse light unevenly, creating a perception of space that varies with the angle of observation and the time of day. This dynamic helps to dissolve the rigidity of the architectural structure, transforming the environment into a constantly shifting visual field. The absence of elements such as courtyards and minarets further accentuates this introspective dimension: the experience unfolds not through outward expansion but through the intensification of the interior space. Light, mediated by the ceramic surface, thus becomes a fundamental tool for constructing an environment in which visual perception and architectural configuration are deeply interdependent.

The mosque in the urban context

The Sheikh Lotfollah Mosque occupies a strategic position within Naqsh-e Jahān Square, standing as one of the fundamental elements of the Safavid



percezione della struttura una percezione diffusa, in cui ordine e complessità coesistono. La decorazione si configura così come un dispositivo che agisce simultaneamente sul piano formale e su quello percettivo, rafforzando l'idea di uno spazio non delimitato, ma in costante espansione.

Calligrafia e iscrizioni: Testo, superficie e costruzione del significato

Nella Moschea dello Sceicco Lotfollāh, la calligrafia non si limita a svolgere una funzione ornamentale o didascalica, ma partecipa attivamente alla costruzione dello spazio architettonico, integrandosi con il sistema decorativo e cromatico. Le iscrizioni, realizzate dal calligrafo di corte 'Alī Rezā 'Abbāsī, si distribuiscono secondo una logica che combina visibilità, leggibilità e valore simbolico, contribuendo a definire una gerarchia percettiva delle superfici (Canby, 2009). Dal punto di vista formale, l'alternanza tra stili calligrafici — in particolare thuluth e nasta'liq — introduce una variazione ritmica che si inserisce nel tessuto ornamentale senza interromperne la continuità. Le fasce epigrafiche non si sovrappongono alla decorazione, ma ne diventano parte integrante, configurandosi come linee che attraversano e strutturano la superficie (Blair, 2013). Le iscrizioni esterne, visibili dalla piazza Naqsh-e Jahān, comprendono diverse sūre coraniche, tra cui al-Shams (91), al-Insān (76) e al-Kawthar (108), che enfatizzano temi di purezza spirituale e rettitudine morale (Canby, 2009). All'interno, la presenza della Sūra 98 (al-Bayyina) e di iscrizioni sciite contribuisce a rafforzare il messaggio religioso e politico legato alla legittimazione della dinastia safavide, in un contesto segnato dalla contrapposizione con il mondo sunnita (Babaie, 2008). Tuttavia, la funzione delle iscrizioni non può essere ridotta al contenuto semantico. La loro collocazione e configurazione incidono direttamente sulla percezione dello spazio. Le fasce calligrafiche, spesso disposte lungo linee di transizione tra diversi registri decorativi o in corrispondenza di elementi architettonici significativi, contribuiscono a scandire il ritmo visivo e a orientare lo sguardo, integrandosi nel sistema ornamentale complessivo (ArchNet, n.d.). La calligrafia si configura quindi come un elemento di mediazione tra forma e significato, in cui il testo non è semplicemente letto, ma anche visto. La sua integrazione nella superficie decorata rafforza la continuità visiva dell'insieme, evitando separazioni tra parola e immagine e contribuendo alla costruzione di un'esperienza percettiva unitaria, in cui dimensione visiva, simbolica e spaziale risultano strettamente interconnesse (Blair, 2013; Grabar, 1992).

Luce, spazio e percezione

Nella Moschea dello Sceicco Lotfollāh, la luce naturale non costituisce un elemento accessorio, ma uno dei principali strumenti attraverso cui si definisce l'esperienza dello spazio. La relazione tra illuminazione, superficie ceramica e configurazione architettonica genera un sistema dinamico in cui la percezione non è mai statica, ma varia in funzione delle condizioni ambientali e del movimento dell'osservatore. La luce

urban system. However, unlike the other buildings bordering the square, it does not impose itself as a dominant volume, but integrates into the continuity of the portico, adopting a more discreet and restrained presence (Blake, 1999; Hillenbrand, 1994). The entrance portal (*pishtāq*), whilst richly decorated, maintains modest proportions and fits into the sequence of commercial arcades, avoiding a marked separation between sacred and public space. This design choice suggests a conception of religious architecture not as an isolated element, but as an integral part of the urban fabric, in which the distinction between the sacred and the profane is constructed through experience rather than through form. The relationship between the exterior and the interior is, in fact, articulated through a system of thresholds that regulate perception and movement. The indirect access, mediated by the angled vestibule, introduces a break from the linearity of the square and creates a gradual separation from the urban context. This passage, already analysed in relation to light, also assumes a spatial and symbolic value: the route is not immediate but constructed, implying a gradual transformation of perception. The contrast between the exterior's apparent sobriety and the interior's decorative complexity is one of the most significant aspects of the design. The mosque does not immediately reveal its richness, but manifests it only through the act of passing through, presenting itself as a space that is progressively unveiled. Some scholars have interpreted this dynamic as a possible parallel to the mystical journey, in which the passage from the external dimension (*zāhir*) to the internal one (*bāṭin*) entails a gradual process of revelation (Babaie, 2008). In this sense, the mosque's urban relationship is not limited to its position within the square, but extends to the construction of an experience that connects public and interior spaces. The architecture acts as a device that mediates between these two dimensions, using form, light and surface to articulate a passage that is both physical and perceptual.

Conclusion

The Mosque of Sheikh Loṭfollāh represents one of the most accomplished examples of Safavid architecture, in which ceramics, light and structure combine to define a unified system. In this context, decoration cannot be interpreted as an additional element, but as a component intrinsic to the construction of space. An analysis of ceramic techniques highlights how the transition from mosaic to *haft-rang* constitutes not merely a productive evolution but a transformation in the conception of the surface, shifting from a collection of distinct elements to a continuous field. This continuity



penetra all'interno dell'edificio attraverso le sedici aperture del tamburo e l'oculo della cupola, diffondendosi sulle superfici smaltate e attivando una continua modulazione cromatica. Come evidenziato in diversi studi, le proprietà riflettenti degli smalti ceramici safavidi contribuiscono a intensificare la luminosità interna, amplificando le variazioni tonali e rendendo lo spazio sensibile ai cambiamenti di intensità e direzione della luce (Brend, 1991; Pope, 1965). La superficie decorata non si limita quindi a ricevere la luce, ma la trasforma, producendo effetti che incidono direttamente sulla percezione della profondità e della forma. L'esperienza luminosa è inoltre strettamente connessa alla sequenza spaziale che conduce alla sala di preghiera. L'accesso avviene attraverso un vestibolo angolato, determinato dalla necessità di allineare l'edificio alla qibla rispetto all'orientamento della piazza Naqsh-e Jahān. Questo percorso introduce una progressiva riduzione della luce, che culmina in una condizione di relativa oscurità prima dell'ingresso nello spazio principale (ArchNet, n.d.; Brend, 1991). Il passaggio successivo verso la sala di preghiera segna una netta inversione: la luce riemerge in forma diffusa, filtrata e calda, definendo un ambiente luminoso che contrasta con la luminosità diretta della piazza. Questa sequenza può essere interpretata come una costruzione intenzionale dell'esperienza percettiva, in cui la variazione luminosa accompagna il passaggio da uno spazio pubblico e aperto a uno spazio interno, raccolto e contemplativo. Studi recenti hanno analizzato tale configurazione anche attraverso strumenti quantitativi, evidenziando come la distribuzione della luce naturale contribuisca a costruire una percezione graduale dello spazio, basata su contrasti e transizioni piuttosto che su condizioni uniformi (Panahiazar, 2025). In questo contesto, la luce non agisce in modo indipendente, ma in stretta relazione con il sistema cromatico e decorativo. Le superfici ceramiche, grazie alla loro finitura smaltata, riflettono e diffondono la luce in modo non omogeneo, generando una percezione dello spazio che varia in funzione dell'angolo di osservazione e del momento della giornata. Tale dinamica contribuisce a dissolvere la rigidità della struttura architettonica, trasformando l'ambiente in un campo visivo in continua trasformazione. L'assenza di elementi come il cortile e i minareti accentua ulteriormente questa dimensione introspettiva: l'esperienza non si sviluppa per espansione verso l'esterno, ma per intensificazione dello spazio interno. La luce, mediata dalla superficie ceramica, diventa così uno strumento fondamentale per costruire un ambiente in cui percezione visiva e configurazione architettonica risultano profondamente interdipendenti.

La moschea nel contesto urbano

La Moschea dello Sceicco Loṭfollāh occupa una posizione strategica all'interno della piazza Naqsh-e Jahān, configurandosi come uno degli elementi fondamentali del sistema urbano safavide. Tuttavia, a differenza degli altri edifici che delimitano la piazza, essa non si impone come volume dominante, ma si integra nella continuità del porticato, adottando una presenza più discreta e controllata (Blake, 1999; Hillenbrand, 1994). Il portale d'ingresso (*pishtāq*), pur riccamente decorato, mantiene proporzioni contenute e si inserisce nella sequenza delle arcate commerciali, evitando una marcata separazione tra spazio sacro e spazio pubblico. Questa scelta progettuale suggerisce una concezione dell'architettura religiosa non come elemento isolato, ma come parte integrante del tessuto urbano, in cui la distinzione tra sacro e profano si costruisce attraverso l'esperienza più che attraverso la forma. Il rapporto tra esterno e interno si articola infatti attraverso un sistema di soglie che regolano la percezione e il movimento. L'accesso indiretto, mediato dal vestibolo angolato, introduce una discontinuità rispetto alla linearità della piazza e produce una progressiva separazione dal contesto urbano. Questo passaggio, già analizzato in relazione alla luce, assume anche un valore spaziale e simbolico: il percorso non è immediato, ma costruito, e im-

a sinistra/on the left: Interno della sala di preghiera: l'interazione tra la luce naturale filtrata dalle finestre del tamburo e le superfici ceramiche smaltate crea un'atmosfera dorata e contemplativa / Interior of the prayer hall: the interplay between the natural

light filtering through the drum windows and the glazed ceramic surfaces creates a golden, contemplative atmosphere

sotto/below: Il mihrāb (nicchia di preghiera) della Moschea dello Sceicco Lotfollāh:

decorato con minuti fiori su un «prato» blu profondo, rappresenta il fulcro devozionale dell'edificio. L'iscrizione che lo circonda riporta il nome dell'architetto Moḥammad Reżā / The mihrāb (prayer niche) of the Sheikh Lotfollāh Mosque: decorated with

delicate flowers on a deep blue 'lawn', it forms the devotional heart of the building. The inscription surrounding it bears the name of the architect Moḥammad Reżā



finds its fullest expression in the chromatic system, where colour organises space according to a hierarchical and progressive logic, guiding perception through tonal and luminous variations. The dome represents the point of maximum synthesis of this system: the radial geometry, the decorative modulation and the interaction with light construct a visual device in which form and perception are closely interdependent. Similarly, ornamental motifs and calligraphic inscriptions help define a surface that is never neutral but always active, capable of articulating relationships among order, repetition, and meaning. The role of light emerges as a fundamental element in shaping the architectural experience. Through a carefully designed sequence, leading from the brightness of the square to the dim light of the vestibule and on to the diffused light of the prayer hall, the building structures a dynamic perception of space through transitions and contrasts. The ceramic surfaces, thanks to their reflective properties, amplify these effects, transforming the architecture into an environment in constant flux. Finally, the relationship with the urban context highlights how the mosque is defined not merely as an architectural object, but as part of a broader system in which space is constructed through a series of mediations between interior and exterior, visible and hidden, accessible and private. Taken together, these elements demonstrate how the Sheikh Lotfollah Mosque can be interpreted as a complex system in which surface, light and form combine to create an integrated perceptual experience. Safavid ceramics, far from being a mere cladding, emerge as a fundamental tool through which architecture takes shape and becomes perceptible, confirming the central role of the surface in defining the built space.

plica una trasformazione graduale della percezione. Il contrasto tra l'apparente sobrietà dell'esterno e la complessità decorativa dell'interno rappresenta uno degli aspetti più significativi del progetto. La moschea non rivela immediatamente la propria ricchezza, ma la manifesta solo attraverso l'attraversamento, configurandosi come uno spazio che si svela progressivamente. Tale dinamica è stata interpretata da alcuni studiosi come un possibile parallelo con il percorso mistico, in cui il passaggio dalla dimensione esteriore (zāhir) a quella interiore (bāṭin) implica un processo di progressiva rivelazione (Babaie, 2008). In questo senso, la relazione urbana della moschea non si esaurisce nella sua posizione all'interno della piazza, ma si estende alla costruzione dell'esperienza che connette spazio pubblico e spazio interno. L'architettura agisce come un dispositivo che media tra queste due dimensioni, utilizzando forma, luce e superficie per articolare un passaggio che è al tempo stesso fisico e percettivo.

Conclusion

La Moschea dello Sceicco Lotfollāh rappresenta uno degli esempi più compiuti dell'architettura safavide, in cui ceramica, luce e struttura concorrono alla definizione di un sistema unitario. In questo contesto, la decorazione non può essere interpretata come un elemento aggiuntivo, ma come una componente intrinseca alla costruzione dello spazio. L'analisi delle tecniche ceramiche evidenzia come il passaggio dal mosaico al haft-rang non costituisca soltanto un'evoluzione produttiva, ma una trasformazione nella concezione della superficie, che da insieme di elementi distinti diventa campo continuo. Questa continuità trova piena espressione nel sistema cromatico, in cui il colore organizza lo spazio secondo una logica gerarchica e progressiva, orientando la percezione attraverso variazioni tonali e luminose. La cupola rappresenta il punto di massima sintesi di questo sistema: la geometria radiale, la modulazione decorativa e l'interazione con la luce costruiscono un dispositivo visivo in cui forma e percezione risultano strettamente interdipendenti. Analogamente, i motivi ornamentali e le iscrizioni calligrafiche contribuiscono a definire una superficie che non è mai neutra, ma sempre attiva, capace di articolare relazioni tra ordine, ripetizione e significato. Il ruolo della luce emerge come elemento fondamentale nella costruzione dell'esperienza architettonica. Attraverso una sequenza attentamente progettata, che conduce dalla luminosità della piazza alla penombra del vestibolo fino alla luce diffusa della sala di preghiera, l'edificio struttura una percezione dinamica dello spazio, basata su transizioni e contrasti. Le superfici ceramiche, grazie alle loro proprietà riflettenti, amplificano tali effetti, trasformando l'architettura in un ambiente in continua variazione. Infine, la relazione con il contesto urbano evidenzia come la moschea non si definisca solo come oggetto architettonico, ma come parte di un sistema più ampio, in cui la costruzione dello spazio avviene attraverso una serie di mediazioni tra interno ed esterno, visibile e nascosto, accessibile e riservato. Nel loro insieme, questi elementi mostrano come la Moschea dello Sceicco Lotfollāh possa essere interpretata come un dispositivo complesso in cui superficie, luce e forma concorrono alla costruzione di un'esperienza percettiva integrata. La ceramica safavide, lungi dall'essere un semplice rivestimento, si configura come uno strumento fondamentale attraverso cui l'architettura prende forma e si rende percepibile, confermando il ruolo centrale della superficie nella definizione dello spazio costruito.

References

- Archnet. (n.d.). Masjid-i Shaykh Lutfallah. Retrieved November 19, 2025, from <https://www.archnet.org/sites/1623>
- Babaie, S. (2008). Isfahan and its palaces: Statecraft, Shi'ism and the architecture of conviviality in early modern Iran. Edinburgh University Press.
- Blair, S. S. (2013). Islamic calligraphy. Edinburgh University Press.
- Blair, S. S., & Bloom, J. M. (1994). The art and architecture of Islam 1250-1800. Yale University Press.
- Blake, S. P. (1999). Half the world: The social architecture of Safavid Isfahan, 1590-1722. Mazda Publishers.
- Brend, B. (1991). Islamic art. British Museum Press.
- Byron, R. (1937). The road to Oxiana. Macmillan.
- Canby, S. R. (2009). Shah 'Abbas: The remaking of Iran. British Museum Press.
- Darv, P. (2023). Persian blue. At the origins of colors in Islamic architecture. In Color and colorimetry: Multidisciplinary contributions (Vol. XVIII A).
- Grabar, O. (1992). The mediation of ornament. Princeton University Press.
- Hillenbrand, R. (1994). Islamic architecture: Form, function and meaning. Edinburgh University Press.
- Holakooei, P. (2013). Technological study of the seventeenth century haft rang tiles in Iran with a comparative view to the cuerda seca tiles in Spain. <https://doi.org/10.15160/1974-918X/1270>
- Motalebi, Z., Oudbashi, O., Veisesh, S., & Heydari-Beni, D. (2025). Investigation on traditional restoration techniques of tiling decorations in three Safavid domes of Isfahan. International Journal of Conservation Science, 16(3), 1295-1320.
- Moujan, S., Aarab, A., Rajabi, R., Mirbaqeri, S., & Yang, Y. (2024). Noninvasive analysis of Safavid dynasty seven-color (haft-rang) tiles in central Iran through hyperspectral imaging and portable XRF. European Physical Journal Plus, 139, 509.
- Necipoğlu, G. (1995). The Topkapi scroll: Geometry and ornament in Islamic architecture. Getty Center.
- Newman, A. J. (2006). Safavid Iran: Rebirth of a Persian empire. I.B. Tauris.
- Panahiazar, S. (2025). The journey of light: Qualitative and quantitative analysis of natural light in the Sheikh Lotfollah Mosque. IJAUP.
- Pope, A. U. (1965). Persian architecture: The triumph of form and color. George Braziller.
- Watson, O. (2004). Ceramics from Islamic lands. Thames & Hudson.