

Il Ninfeo di Villa Giulia tra parola e immagine: dalla lettera dell'Ammannati alla restituzione digitale

Annalisa Brancasi

Abstract

Il concetto di *èkphrasis*, inteso come descrizione evocativa capace di tradurre in immagini la parola scritta, è al centro della ricostruzione digitale del Ninfeo di Villa Giulia, a partire dalla dettagliata lettera del 1555 di Bartolomeo Ammannati. Questo documento, oltre a restituire l'architettura e le decorazioni perdute, trasmette la dimensione sensoriale dello spazio, evocando il suono dell'acqua che scorre, il gioco di luci e ombre creato dalla vegetazione e il movimento e il canto degli uccelli nelle voliere e tra gli alberi. Nel tempo, il ninfeo ha subito alterazioni che ne hanno compromesso l'assetto originario: il testo scritto da Ammannati è lo strumento in grado di restituire la conformazione originale dell'opera. Un primo tentativo di restituzione moderna si deve al fotomontaggio realizzato da Mario Bafile nel 1948, un tentativo pionieristico di ricostruzione visiva del Ninfeo, basato su un'analisi critica delle fonti iconografiche e sulle tecnologie all'epoca disponibili.

Il presente contributo propone un modello digitale critico, che integra la lettera di Ammannati con le fonti iconografiche, bilanciando rigore scientifico e necessità interpretative. L'uso della modellazione 3D e delle tecniche di *texturing* ha permesso di ricreare non solo la geometria architettonica, ma anche la percezione dello spazio, arricchita da suggestioni audiovisive. Il fluire dell'acqua, il canto degli uccelli e le ombre dei platani, ricostruiti in ambiente digitale, restituiscono un'esperienza visiva e sensoriale, ampliando il potenziale comunicativo della rappresentazione digitale del patrimonio storico.

Parole chiave

Rappresentazione e documentazione del Patrimonio Culturale, Beni Culturali materiali e immateriali, comunicazione del Patrimonio Culturale, storia dell'architettura, Ninfeo di Villa Giulia.



La ricostruzione digitale del Ninfeo alle origini sovrapposta alla lettera di Bartolomeo Ammannati (elaborazione dell'autrice).

Introduzione

L'èkphrasis può essere intesa come il processo che permette di passare dalla descrizione testuale dettagliata e vivida di un'opera d'arte o di un'architettura ad una ricostruzione visuale di questa. In quest'ottica essa rappresenta da sempre un ponte tra parola e immagine, consentendo di tradurre in linguaggio visivo ciò che esiste solo nella dimensione testuale o mnemonica. Un esempio emblematico di questo processo è rappresentato dal lavoro che può essere condotto sulla lettera scritta nel 1555 da Bartolomeo Ammannati a Marco Mantova Benavides, in cui l'architetto restituisce con grande precisione le caratteristiche architettoniche e decorative del Ninfeo di Villa Giulia.

Attraverso un'accurata narrazione, Ammannati descrive le loggette ornate, le nicchie scolpite e il raffinato gioco d'acqua, non solo delineando la configurazione fisica del Ninfeo, ma evocandone anche l'atmosfera e il valore simbolico.

Questa testimonianza scritta è divenuta nei secoli una fonte essenziale per la conoscenza del Ninfeo, influenzando la sua rappresentazione grafica in epoche diverse. Un primo tentativo moderno di traduzione iconografica si rintraccia nel fotomontaggio realizzato da Mario Bafile nel 1948 [Bafile 1948], in cui l'autore, basandosi sulla descrizione di Ammannati e sulle evidenze storiche disponibili, testuali e iconografiche, cerca di restituire visivamente l'assetto originario dell'architettura.

Questo passaggio segna un momento significativo nella trasformazione della parola in immagine, evidenziando il ruolo delle tecniche – in questo caso grafiche e fotografiche – nella restituzione visiva del passato.

Oggi, l'evoluzione delle metodologie di rappresentazione nell'ambiente digitale ha permesso una restituzione del Ninfeo ancora più realistica, includendo, sulla strada aperta proprio da Bafile, quello che è il patrimonio intangibile rappresentato dai fattori ambientali, oltre che architettonici. Infatti, la ricostruzione non si limita alla restituzione geometrica della struttura, ma mira a evocare la percezione originaria del luogo, restituendo l'interazione tra spazio, luce, suoni e sensazioni [Rosa 2011].

Il Ninfeo di Villa Giulia diviene così un caso esemplare di come la descrizione verbale possa costituire il punto di partenza per un percorso di riscoperta che, attraverso l'uso delle tecnologie digitali, arricchisce la comprensione, la valorizzazione e la comunicazione del patrimonio storico.

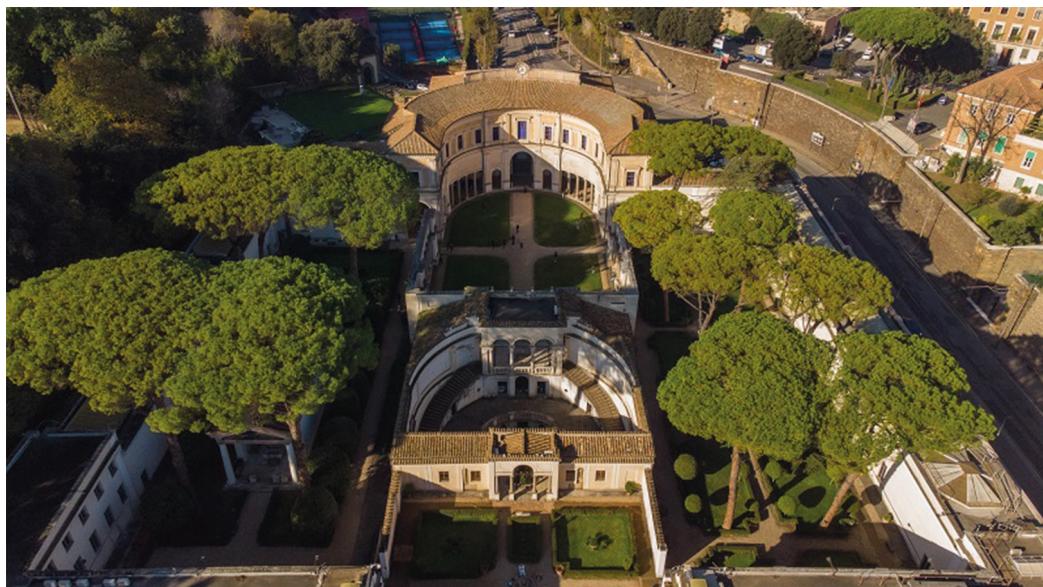


Fig. 1. Villa Giulia, vista da drone. Fonte: <https://www.thetravelnews.it/il-teatro-delle-acque-di-villa-giulia/>.

La lettera di Bartolomeo Ammannati: il Ninfeo alle origini

Villa Giulia, esempio significativo di architettura rinascimentale, fu realizzata a Roma tra il 1550 e il 1555 per volontà di papa Giulio III (Giovanni Maria Ciocchi del Monte) (fig. 1) [Moretti Sgubini 2000].

Nel maggio del 1555, Bartolomeo Ammannati scrisse a Marco Mantova Benavides [1] una lettera che offre una descrizione dettagliata del Ninfeo che si trova negli splendidi giardini della villa e che costituisce una sorta di collegamento tra l'ambiente e l'architettura stessa, quello che l'artista definisce la “fontana secreta”, parte significativa del complesso, il cui progetto è stato a lui attribuito [2] (fig. 2). Questo documento costituisce una fonte imprescindibile per ricostruire l'assetto originario del Ninfeo, il suo significato simbolico e il suo ruolo all'interno del giardino rinascimentale [3].

Ammannati presenta il Ninfeo come un'opera in cui architettura, scultura e paesaggio si fondono per creare un ambiente di grande suggestione. Nella lettera lo spazio è descritto come dominato da logge, “riccamente ornate di stucchi con figure e festoni a bellissime foglie”. Le nicchie che scandiscono le pareti ospitano statue mitologiche disposte secondo un preciso programma iconografico che sottolinea il legame tra mito e natura, rafforzando il carattere simbolico del Ninfeo come luogo di riflessione e diletto, dove il Papa organizza banchetti per sorprendere i suoi prestigiosi ospiti [Del Pino 2016].

Nella lettera, l'Ammannati descrive stucchi, sculture, marmi policromi, ma purtroppo, di questo ricco apparato decorativo originale, oggi restano poche tracce. Sul lato sinistro è

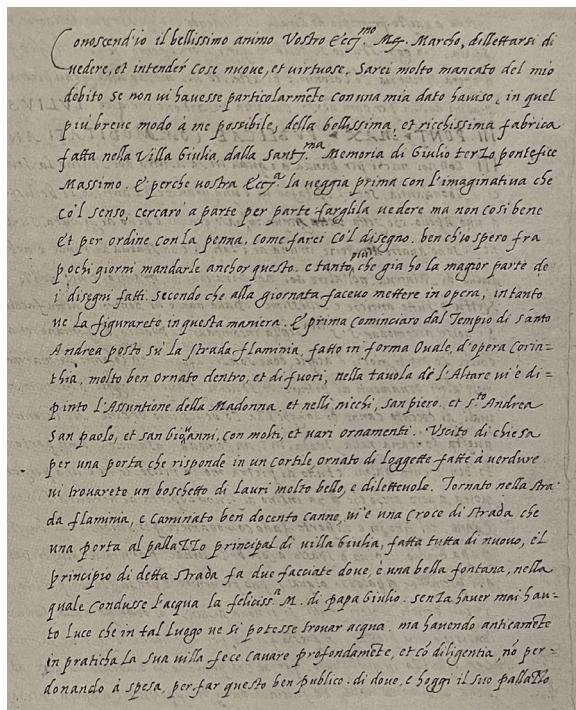


Fig. 2. Ammannati, Lettera di Bartolomeo Ammannati a Marco Mantova Benavides, 2 maggio 1555. Biblioteca Oliveriana di Pesaro (MS. 374, vol. II, fol. 91-96).
Fonte: Tuttle et al. 2002, p. 169 (51).

ancora visibile la personificazione del fiume Tevere, mentre su quello destro si riconosce la rappresentazione dell'Arno. Protagoniste del piano inferiore sono, invece, le statue delle cariatidi, anch'esse ancora oggi visibili, che richiamano il mondo acquatico e vegetale [4] (fig. 3). L'acqua è l'elemento centrale della composizione: alimentata dall'Acqua Vergine, la stessa che rifornisce la Fontana di Trevi, essa animava il Ninfeo con giochi d'acqua scenografici, cascate e zampilli che amplificavano la dimensione sensoriale dello spazio. L'effetto è quello di un'architettura viva, in cui il suono e il movimento dell'acqua contribuivano a immergere il visitatore in un'esperienza multisensoriale. A rendere il Ninfeo un ambiente ancora più



Fig. 3. Il Ninfeo di Villa Giulia oggi. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Villa-giulia---ninfeo_31278363542_o.jpg

immersivo erano gli elementi naturali che Ammannati descrive con particolare attenzione. Egli menziona la presenza di voliere popolate da uccelli, il cui canto si va ad unire al suono dell'acqua, e di platani "che fanno un bellissimo vedere, et molto rallegra la vista il verde fra quel bianco; et è utile per l'ombra al mezzogiorno", disposti, dunque, a incorniciare le logge e le fontane, creando ombreggiature naturali che accentuano il contrasto tra luce e ombra (fig. 4). Questi elementi trasformano il Ninfeo in uno spazio in cui natura e artificio si integrano armoniosamente, secondo i principi del giardino rinascimentale.

Infine, Ammannati evidenzia la valenza teatrale del Ninfeo, descrivendolo come un dispositivo scenografico d'acqua e pietra, in cui la loggia superiore funge da "scaenae frons", richiamando le strutture teatrali dell'antichità [Calafati 2011]. Il Ninfeo dialoga con il cortile e il giardino, configurando Villa Giulia come un microcosmo ideale di equilibrio tra arte, natura e ingegneria idraulica. La lettera, con il suo linguaggio evocativo, sembra anticipare una lunga tradizione di rappresentazioni grafiche e ricostruzioni visive del complesso.

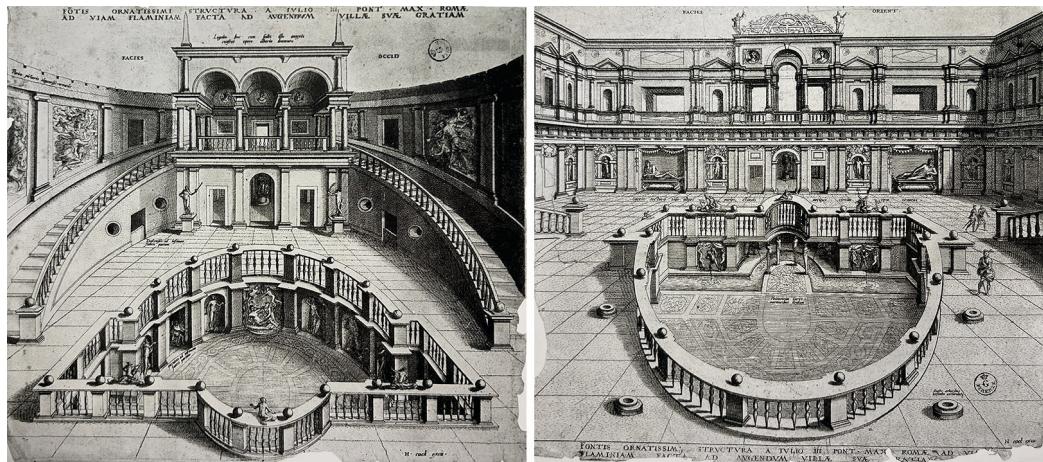


Fig. 4. Hieronymus Cock, Vedute prospettiche del fronte est e ovest del Ninfeo di Villa Giulia, 1559-1602, Firenze, Uffizi. Fonte: Tuttle et al. 2002, p. 186 (69-70).

Il fotomontaggio di Mario Bafile: una prima restituzione del Ninfeo

Il Ninfeo di Villa Giulia, così come l'intero complesso, ha subito numerose trasformazioni dal XVI secolo a oggi, influenzato sia dall'evoluzione dei gusti artistici sia dagli eventi storici che ne hanno determinato l'uso e la conservazione, arrivando alla perdita della maggior parte dell'apparato decorativo e scultoreo [5] (fig. 5). Tuttavia, nel corso del tempo, diversi studiosi hanno cercato di ricostruire l'aspetto del complesso, basandosi sulle fonti storiche e iconografiche disponibili. Uno dei primi e più significativi tentativi in questa direzione è rappresentato, come si è detto, dal fotomontaggio [6] realizzato da Mario Bafile (1889-1970) nel 1948, all'interno del suo volume *Villa Giulia: l'architettura; il giardino* (tav. IX) [Bafile 1948] (fig. 6). Architetto e storico dell'architettura, Bafile ha dedicato numerosi studi alla villa rinascimentale, concentrandosi sull'analisi delle sue trasformazioni e sull'integrazione delle fonti grafiche con nuove tecniche di restituzione visiva. Il fotomontaggio del Ninfeo nasce con l'intento di fornire una rappresentazione coerente e plausibile della sua configurazione originaria, attraverso la combinazione di disegni storici, incisioni e documentazione iconografica.



Fig. 5. Fotografia del prospetto orientale del Ninfeo che mostrano lo stato di conservazione. (fotografia dell'autrice, 22 maggio 2022).



Fig. 6. La fotografia del Ninfeo allo stato di fatto (tav. IX) (a sinistra) a confronto con il fotomontaggio del Ninfeo a cura di Mario Bafile (tav. IX) (a destra). Fonte: Bafile 1948, Fasc. XIV - tav. IV; tav. IX.

e teorica disponibile fino a quel momento. In particolare, oltre al costante confronto con la già citata lettera, Bafile si avvale di disegni anonimi conservati presso il Royal Institute of British Architects (RIBA), delle vedute prospettiche realizzate da Hieronymus Cock (1518-1570) e delle sezioni della villa eseguite da Gilles-Marie Oppenord (1672-1742) (fig. 7). La tecnica adottata dall'autore si basa su una manipolazione artigianale delle immagini: Bafile interviene direttamente su una fotografia, integrandola e modificandola con disegni a mano e pittura a tempera. Questo metodo gli consente di enfatizzare le decorazioni, le statue e le nicchie, restituendo l'effetto scenografico complessivo. L'obiettivo non è solo

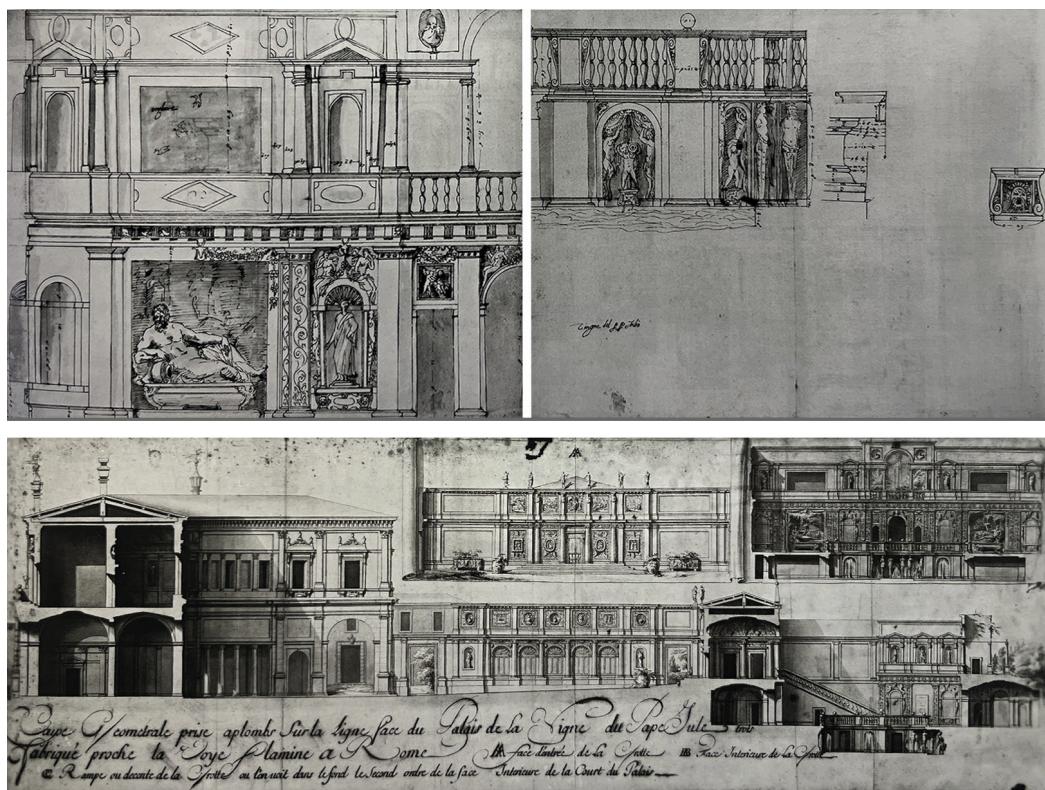


Fig. 7. Parte dell'iconografia storica esistente. Anonimo, alzato della metà sinistra del prospetto est del Ninfeo di Villa Giulia. Recto e verso dello stesso foglio, 1560 circa. Londra, Royal Institute of British Architects, Collezione Burlington-Devonshire, RIBA 8/4 (Grant Keith 8/6) (in alto); Gilles Marie Oppenord, Villa Giulia: sezioni di tutto il complesso, 1694 circa. Roma, Museo Nazionale di Villa Giulia (in basso). Fonte: Tuttle et al. 2002, p. 175 (58a-58b); p. 191 (74c).

quello di riprodurre fedelmente le forme perdute, ma anche di evidenziare l'interazione tra architettura e apparato ornamentale, valorizzando le dinamiche percettive dello spazio e restituendo l'unitarietà perduta del progetto.

Tuttavia, lo stesso Bafile riconosce che alcune parti del suo fotomontaggio sono frutto di interpretazioni arbitrarie, non sempre supportate da una rigorosa documentazione storica [7]. L'autore ritiene che gli ornamenti rappresentati nel fotomontaggio siano stati enfatizzati eccessivamente, sostenendo che originariamente fossero più sottili ed eleganti, simili alle decorazioni delle pareti laterali della corte principale della Villa, visibili ancora oggi. Tuttavia, come descritto da Ammannati nella sua lettera, l'area del Ninfeo, arricchita da una rigogliosa vegetazione che la faceva somigliare a un giardino, era impreziosita da bassorilievi, marmi bianchi e policromi, dipinti e stucchi. La presenza della pergola con rampicanti intrecciati contribuiva a creare un ambiente di straordinaria raffinatezza e magnificenza, paragonabile per sontuosity ad alcune chiese barocche di Roma [Bafile 1948].

L'analisi approfondita del fotomontaggio ha permesso di portare alla luce questa questione: il confronto tra il fotomontaggio e l'iconografia storica, unito all'analisi grafica e alle osservazioni dell'autore, permette di ottenere una visione più chiara e dettagliata del suo intervento artistico (fig. 8). Questo intervento ricostruttivo, che può essere considerato 'artigianale' se messo a confronto con le tecnologie oggi disponibili, offre una rilettura del Ninfeo che, pur basandosi su un approccio prevalentemente artistico, si inserisce nel contesto della ricerca storica e architettonica. L'integrazione tra fotografia ed elementi pittorici consente una restituzione visiva che, pur parziale e soggettiva, cerca di ricostruire nel modo più verosimile possibile l'aspetto originario del monumento.

Nonostante i limiti metodologici, il lavoro di Bafile rappresenta un contributo fondamentale nello studio del Ninfeo, colmando idealmente le lacune lasciate dal tempo e fornendo una chiave di lettura più chiara della sua configurazione iniziale. Il suo fotomontaggio, pur non essendo basato esclusivamente su dati scientificamente inoppugnabili, costituisce un primo passo verso una comunicazione visiva efficace del monumento, che verrà poi sviluppata ulteriormente con le moderne tecniche di restituzione digitale.

Tra documentazione e interpretazione: la ricostruzione digitale del Ninfeo

La restituzione digitale del Ninfeo di Villa Giulia presentata in questa sede è il risultato di un processo articolato, nato dall'esigenza di integrare diverse fonti documentarie in un modello che non si limitasse a una semplice ricostruzione filologica, ma proponesse una sintesi critica delle trasformazioni del monumento [8]. Il punto di partenza è stato il modello dello stato di fatto, ottenuto attraverso tecniche di rilievo integrato e *reverse modeling*, che ha fornito una base solida su cui sovrapporre e confrontare le diverse rappresentazioni storiche (fig. 9). Per comprendere le trasformazioni subite dal Ninfeo nel tempo, si è proceduto con la costruzione di un primo modello, strettamente aderente ai grandi disegni settecenteschi

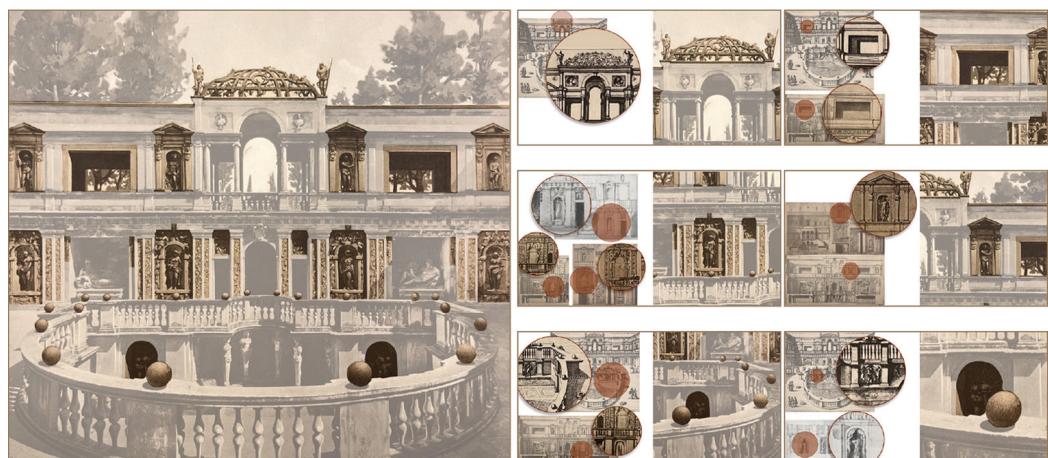


Fig. 8. L'analisi del fotomontaggio di Mario Bafile e il confronto con gli elementi di riferimento riscontrati nell'iconografia storica (elaborazione dell'autrice).

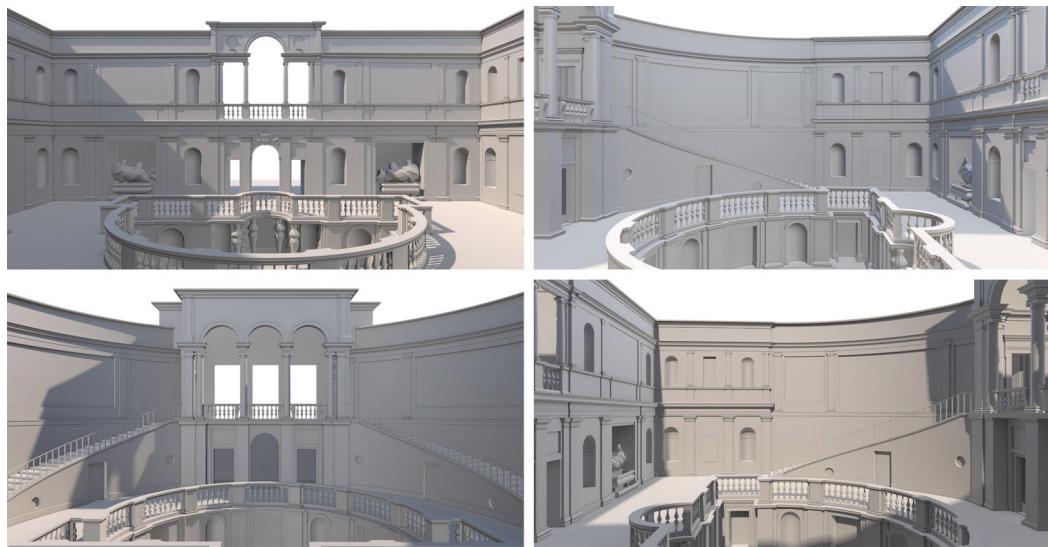


Fig. 9. Viste prospettiche del modello dello stato attuale del Ninfeo. Software utilizzato per la renderizzazione: *Cinema4D* (laborazione dell'autrice).

attribuiti a Gilles Marie Oppenord [9], una rappresentazione del 1694, in quanto costituisce una delle più dettagliate testimonianze grafiche dell'assetto architettonico e decorativo del complesso. Questa fase è stata realizzata mediante operazioni di distorsione, ritaglio e deformazione per allineare i rilievi e le rappresentazioni storiche al contesto reale, attraverso il ridisegno al CAD e, successivamente, l'uso di *Rhinoceros* per la modellazione tridimensionale, insieme a processi di texturizzazione. Questo modello è stato integrato mediante un'analisi più ampia che tenesse conto di tutte le fonti iconografiche e documentarie disponibili. A questo punto della ricerca, è stato sviluppato un modello critico, che si configura come una sintesi tra la documentazione esistente, la lettera dell'Ammannati, il fotomontaggio di Mario Bafile e l'iconografia storica più ampia (fig. 10).

Il modello critico si distingue per il suo approccio metodologico, che non si limita a riprodurre una singola versione storica del Ninfeo, ma integra informazioni discordanti e parti lacunose in un unico sistema coerente. L'ampio corpus iconografico a disposizione ha consentito di affrontare in modo critico le divergenze tra le fonti, garantendo una ricostruzione che bilanciasse attendibilità storica e necessità interpretative [Borghini, Carlani 2011]. Alcuni dettagli decorativi e scultorei, ormai scomparsi, sono stati ricostruiti sulla base della descrizione di Ammannati e delle rappresentazioni grafiche coeve, mentre elementi incerti

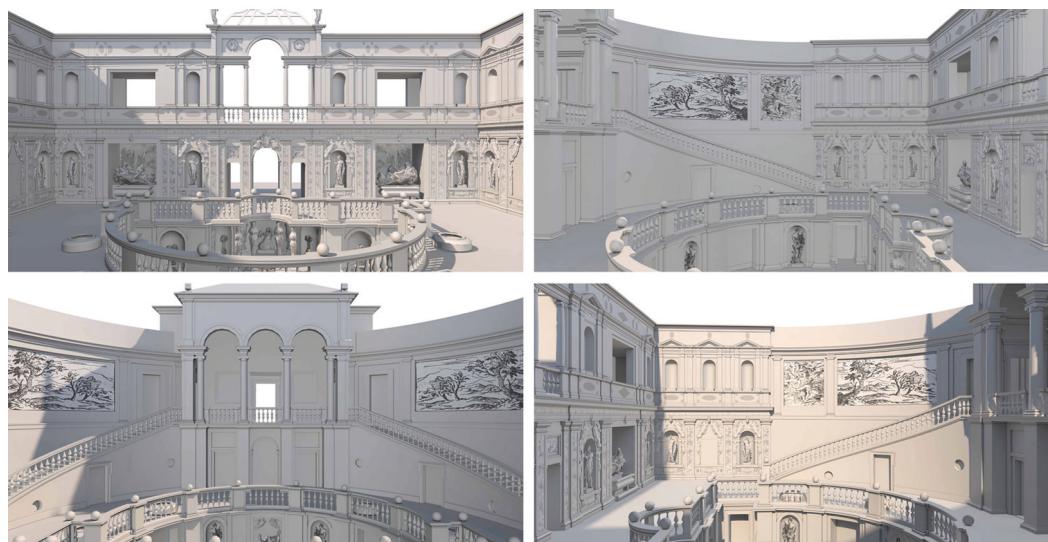


Fig. 10. Viste prospettiche del modello del Ninfeo ricostruito. Software utilizzato per la renderizzazione: *Cinema4D* (laborazione dell'autrice).



Fig. 11. Frames del video 'Il Ninfeo di Villa Giulia prima dei restauri del Settecento: la restituzione critica'. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=ZE6-7wLDTA> (consultato il 25 febbraio 2025).

sono stati inseriti secondo criteri metodologici rigorosi, evitando ricostruzioni arbitrarie. Un aspetto distintivo della restituzione digitale sviluppata in questa ricerca è stata l'integrazione di suggestioni ambientali. Non si è trattato solo di una ricostruzione architettonica, ma di un tentativo di restituire la percezione spaziale e sensoriale del luogo. Per questo motivo, nel modello critico sono stati inseriti elementi naturali come l'acqua in movimento, la vegetazione rigogliosa, il suono degli uccelli proveniente dalle voliere e i quattro platani citati dall'Ammannati, ricostruendo virtualmente l'atmosfera originaria del Ninfeo. In sintesi, questo modello digitale non si limita a fornire una visione statica del Ninfeo, ma propone una lettura dinamica e contestualizzata del monumento, dove il digitale diventa strumento di indagine storica e di comunicazione del patrimonio.

Conclusioni

Per sperimentare l'uso di effetti audiovisivi in una rievocazione anche sensoriale del Ninfeo, sono stati realizzati dei video. La sperimentazione ha impiegato la luce per enfatizzare la plasticità delle decorazioni in rilievo, mettendo in risalto le componenti tridimensionali scultoree e decorative, accompagnate da un attento apparato acustico.

Il movimento simulato della luce solare durante il giorno accentua la profondità delle superfici decorate. A questo si aggiunge un altro elemento: il lieve moto delle sagome di uccelli nelle voliere, che contribuisce a rendere l'ambiente più vivido e delle ombre degli alberi, mossi dal vento, che si proiettano sulla struttura architettonica. La componente sonora, composta dal mormorio dell'acqua delle fontane e dal cinguettio degli uccelli, arricchisce ulteriormente l'esperienza sensoriale (fig. 11).

Questa simulazione ha un duplice scopo: da un lato, rappresenta un esito concreto della ricostruzione digitale, offrendo una visione percettiva del Ninfeo alle origini; dall'altro, dimostra il potenziale del digitale nella restituzione del monumento.

Questo approccio integrato restituisce la tridimensionalità e la vivacità dello spazio, offrendo un'esperienza immersiva che supera la semplice visualizzazione per evocare la dimensione storica e ambientale del Ninfeo. Partendo dall'analisi della lettera di Ammannati, passando per il fotomontaggio di Bafile – una prima restituzione analogica che ha anticipato l'uso delle più recenti e sofisticate tecnologie – si è giunti alla realizzazione di un modello in ambiente virtuale, concepito come una ricostruzione dinamica ed evocativa, in cui la rappresentazione digitale si fa strumento di *èkphrasis*, traducendo la parola in un'esperienza visiva e sensoriale.

Note

- [1] Marco Mantova Benavides (1489-1582) giurista e umanista padovano noto per il suo mécénatismo e per i suoi rapporti con artisti e intellettuali del Cinquecento, fu promotore e finanziatore di diverse opere architettoniche e scultoree a Padova, tra le quali il suo palazzo e il giardino con il celebre arco trionfale realizzato proprio da Ammannati che rimase in contatto con lui. L'architetto volle dunque coinvolgere Benavides attraverso un resoconto dettagliato del Ninfeo di Villa Giulia.
- [2] Lo stesso Ammannati firmò l'opera mediante un'iscrizione su un pilastro della loggia di accesso al Ninfeo dove si legge "architetto fiorentino".
- [3] "si tratta dell'unica descrizione di Villa Giulia immediatamente dopo il suo completamento": Tuttle et al. 2002, p. 168.
- [4] <https://www.dattiloteca.it/ammannati-a-padova-e-roma-il-ninfeo-di-villa-giulia-e-i-cortile-di-palazzo-benavides/>.
- [5] "Villa Giulia, giova ricordarlo, ha subito cambiamenti notevoli fin dal tempo dei progetti iniziali, e poi via via durante lo svolgimento di lavori ed anche dopo che questi erano stati in tutto o in parte ultimati. [...] Se con la morte di Giulio III ebbero termine le sostanziali modificazioni dei piani originari, non mancarono le manomissioni, le trasformazioni ed i rifacimenti, poiché ogni epoca ha avuto qualche cosa da togliere, da aggiungere o da rifare alla villa": Bafile 1952, p. 54.
- [6] Il fotomontaggio, nato con le avanguardie artistiche del XX secolo, ha anticipato le moderne tecnologie della comunicazione, permettendo di manipolare e combinare elementi visivi per creare nuove immagini, ampliando così le possibilità espressive e concettuali.
- [7] "Vorrei ora chiarire che i fotomontaggi di questo studio non hanno la pretesa di costituire un progetto di restituzione, né un incoraggiamento a qualche tentativo del genere, ma vogliono solo dare una rappresentazione che delinei e dia forma alle astratte possibilità": Bafile 1948, p.12.
- [8] Questo modello è una parte degli esiti della ricerca oggetto della tesi di dottorato della scrivente, dal titolo *Dal documento iconografico all'esperienza multimediale. Rievocazione del Ninfeo di Villa Giulia prima dei restauri del Settecento*, tutor L. Carlevaris, J. Romor, co-tutor D. Maniello, Dipartimento di Storia Disegno e Restauro dell'Architettura, Sapienza Università di Roma. Il lavoro svolto nasce in seno alla ricerca sopracitata: Brancasi 2025.
- [9] Le tavole originali, conservate presso il Museo di Villa Giulia, sono state adeguatamente acquisite e poi rielaborate digitalmente, sulla base della metodologia adottata per la ricerca in oggetto.

Riferimenti bibliografici

- Bafile, M. (1948). *Villa Giulia: l'architettura; il giardino*; (tavv. I-XI). Roma: Istituto Poligrafico dello Stato.
- Bafile, M. (1952). I disegni di Villa Giulia nella collezione Burlington-Devonshire. In *Palladio*, n.s., anno 2, nn. 1-2, pp. 54-64.
- Borghini, S., Carlani, R. (2011). La restituzione virtuale dell'architettura antica come strumento di ricerca e comunicazione dei beni culturali: ricerca estetica e gestione delle fonti. In *DisegnareCon*, vol. 4, n.8. <https://doi.org/10.6092/issn.1828-5961/2571>.
- Brancasi, A. (2025). *Dal documento iconografico all'esperienza multimediale. Rievocazione del Ninfeo di Villa Giulia prima dei restauri del Settecento*. Tesi di dottorato di ricerca in Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura, tutor L. Carlevaris, J. Romor, co-tutor D. Maniello. Sapienza Università di Roma.
- Calafati, M. (2011). Vignola e Ammannati: architettura e decorazione a confronto. In A. M. Affanni, P. Portoghesi (a cura di). *Studi su Jacopo Barozzi da Vignola*, pp. 137-157. Roma: Gangemi Editore.
- Del Pino, E. (2016). El poema Ad statuam puellae del Cardenal Viseu y la "Vergine della fontana" de Villa Giulia en Roma. In *Agora – Estudos Clássicos em Debate*, n. 18. Aveiro: UA Editora – Universidade de Aveiro, pp. 157-191.
- Moretti Sgubini, A. M. (a cura di). (2000). *Villa Giulia dalle origini al 2000. Guida breve*. Roma: L'Erma di Bretschneider.
- Rosa, P. (2011). Dai musei di collezione ai musei di narrazione. In *DisegnareCon*, vol. 4, n.8, pp. 129-138. <https://doi.org/10.6092/issn.1828-5961/2578>.
- Tuttle, R. J., Adorni, B., Frommel, C. L., Thoenes, C. (a cura di). (2002). *Jacopo Barozzi da Vignola*. Milano: Electa.

Autrice

Annalisa Brancasi, Sapienza Università di Roma, annalisa.brancasi@uniroma1.it

Per citare questo capitolo: Annalisa Brancasi (2025). Il Ninfeo di Villa Giulia tra parola e immagine: dalla lettera dell'Ammannati alla restituzione digitale. In L. Carlevaris et al. (a cura di). *ékphrasis. Descrizioni nello spazio della rappresentazione/ékphrasis. Descriptions in the space of representation*. Atti del 46° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione. Milano: FrancoAngeli, pp. 301-320. DOI: 10.3280/oa-1430-c773.

The Nifeo of Villa Giulia between Word and Image: from Ammannati's Letter to Digital Restitution

Annalisa Brancasi

Abstract

The concept of *ékphrasis*, understood as evocative description capable of translating the written word into images, is at the center of the digital reconstruction of the Nifeo of Villa Giulia, starting from the detailed 1555 letter of Bartolomeo Ammannati. This document, in addition to restoring the lost architecture and decorations, transfers the sensory dimension of the space, evoking the sound of flowing water, the play of light and shadow created by the vegetation, and the movement and song of birds in the bird boxes and through the trees.

Over time, the Nifeo has been altered, compromising its original layout: the text written by Ammannati is the tool that can restore the original conformation of the work. A first attempt at modern restitution is due to the photomontage made by Mario Bafile in 1948, a pioneering attempt at visual reconstruction of the Nifeo, based on a critical analysis of iconographic sources and the technologies available at the time. This paper proposes a critical digital model that integrates Ammannati's letter with iconographic sources, balancing scientific rigor and interpretive needs. The use of 3D modeling and texturing techniques made it possible to recreate not only the architectural geometry, but also the perception of space, enriched by audiovisual suggestions. The flow of water, birdsong and shadows of plane trees, reconstructed in the digital environment, return a visual and sensory experience, expanding the communicative potential of the digital representation of historical heritage.

Keywords

Cultural Heritage representation and documentation, material and intangible Cultural Heritage, communication of Cultural Heritage, history of architecture, Nifeo of Villa Giulia.



Digital reconstruction of the Nifeo at its origins overlaid on Bartolomeo Ammannati's letter (elaboration by the author).

Introduction

Ekphrasis can be understood as the process that enables the transition from a detailed and vivid textual description of a work of art or architecture to its visual reconstruction. In this perspective, it has always served as a bridge between words and images, allowing the translation of what exists solely in textual or mnemonic form into a visual language. A significant example of this process is the study of the letter written in 1555 by Bartolomeo Ammannati to Marco Mantova Benavides, in which the architect precisely describes the architectural and decorative features of the Ninfeo di Villa Giulia.

Through a detailed narrative, Ammannati depicts the ornate loggias, sculpted niches, and sophisticated water features, not only outlining the physical configuration of the Ninfeo but also evoking its atmosphere and symbolic value.

Over the centuries, this written testimony has become an essential source for understanding the Ninfeo, influencing its graphic representation across different periods. A first modern attempt at iconographic translation can be found in the photomontage created by Mario Bafile in 1948 [Bafile 1948], in which the author, relying on Ammannati's description and the available historical, textual, and iconographic evidence, seeks to visually reconstruct the original configuration of the architecture.

This transition marks a significant moment in the transformation of words into images, highlighting the role of techniques –graphic and photographic in this case– in the visual restitution of the past.

Today, the evolution of digital representation methodologies has enabled an even more realistic reconstruction of the Ninfeo, expanding on the path opened by Bafile to include not only architectural aspects but also the intangible heritage of environmental factors. Indeed, this reconstruction goes beyond a mere geometric restitution of the structure, aiming instead to evoke the original perception of the place by restoring the interaction between space, light, sound, and sensory elements [Rosa 2011].

The Ninfeo di Villa Giulia thus becomes a prime example of how verbal description can serve as the starting point for a rediscovery process that, through the use of digital technologies, enhances the understanding, appreciation, and communication of historical heritage.

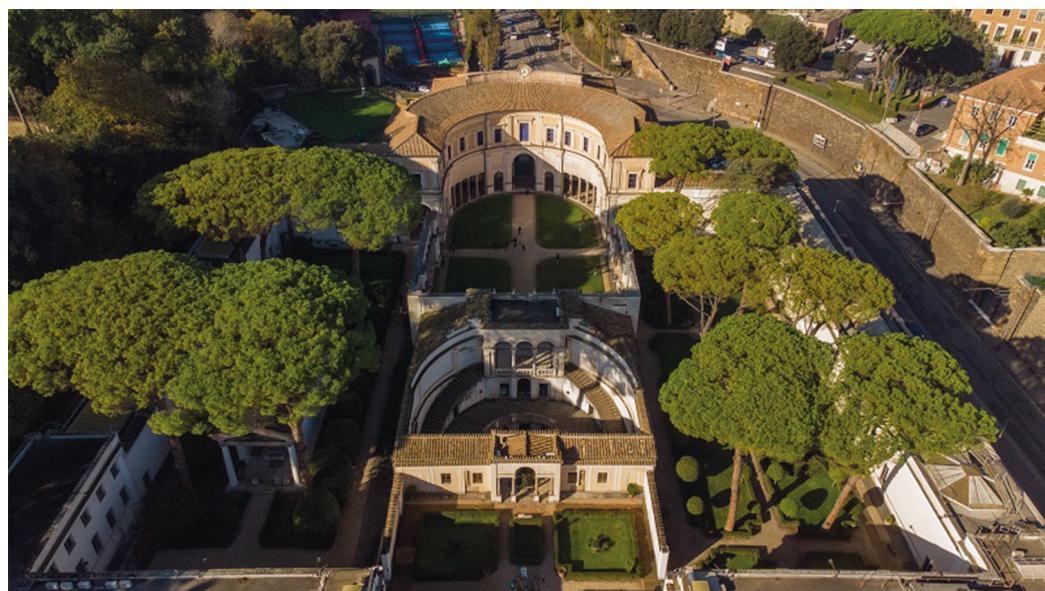


Fig. 1. Villa Giulia, drone view. Source: <https://www.thetravelnews.it/il-teatro-delle-acque-di-villa-giulia/>

Bartolomeo Ammannati's letter: the Ninfeo at its origin

Villa Giulia, a significant example of Renaissance architecture, was built in Rome between 1550 and 1555 at the request of Pope Giulio III (Giovanni Maria Ciocchi del Monte) (fig. 1) [Moretti Sgubini 2000].

In May 1555, Bartolomeo Ammannati wrote to Marco Mantova Benavides [1] a letter providing a detailed description of the Ninfeo, located within the villa's splendid gardens. This structure serves as a connection between the surrounding landscape and the architecture itself –what the artist refers to as the “fontana secreta” – a fundamental part of the complex, whose design is attributed to him [2] (fig. 2). This document is an essential source for reconstructing the original configuration of the Ninfeo, its symbolic meaning, and its role within the Renaissance garden [3].

Ammannati presents the Ninfeo as a work where architecture, sculpture, and landscape blend to create an evocative environment. In his letter, the space is described as being dominated by loggias, “richly adorned with stucco decorations featuring figures and festoons in beautiful forms.” The niches along the walls housed mythological statues, arranged according to a precise iconographic program that emphasized the connection between myth and nature, reinforcing the Ninfeo’s role as a place of reflection and leisure, where the Pope would host banquets to amaze his distinguished guests [Del Pino 2016].

Ammannati details the stucco decorations, sculptures, and polychrome marbles, but unfortunately, little remains of this rich original decorative ensemble today. On the left side, the

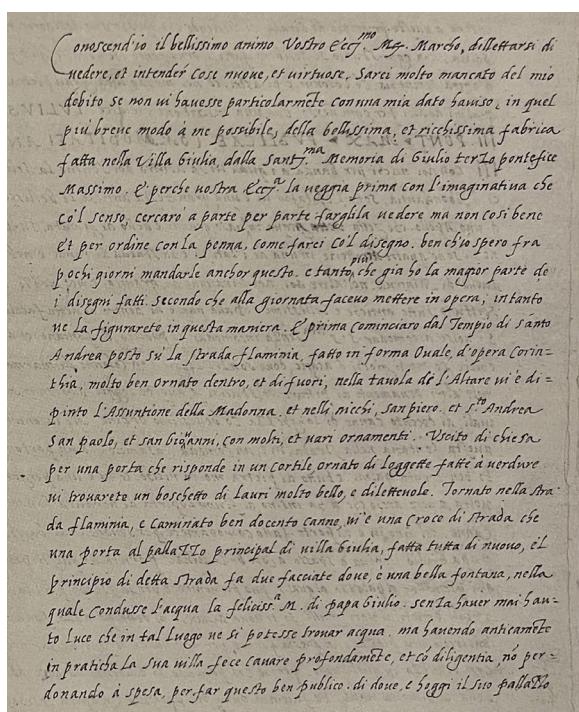


Fig. 2. Ammannati, Letter from Bartolomeo Ammannati to Marco Mantova Benavides, May 2, 1555. Biblioteca Oliveriana di Pesaro (MS. 374, vol. II, fol. 91-96). Source: Tuttle et al. 2002, p. 169 (51).

personification of the Tiber River is still visible, while on the right, the representation of the Arno can be identified. The lower level is characterized by the caryatid statues, still present today, which evoke the aquatic and vegetal world [4] (fig. 3).

Water is the central element of the composition: fed by the Acqua Vergine, the same source that supplies the Fontana di Trevi, it once animated the Ninfeo with spectacular water features, cascades, and jets, amplifying the sensory dimension of the space. The effect was that of a living architecture, where the sound and movement of water immersed visitors in a multisensory experience. Further enhancing the immersive nature of the Ninfeo were



Fig. 3. The Ninfeo di Villa Giulia today. Source: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Villa_giulia--ninfeo_31278363542.jpg

the natural elements that Ammannati describes in detail. He mentions the presence of aviaries filled with birds, whose song blended with the sound of water, and plane trees, "which create a beautiful sight, and the contrast between the green and the white is most delightful to the eye; they are also useful for shade at midday". These trees framed the loggias and fountains, creating natural shading that accentuated the interplay of light and shadow (fig. 4). These elements transformed the Ninfeo into a space where nature and artifice harmonized, following the principles of Renaissance garden design.

Finally, Ammannati highlights the theatrical nature of the Ninfeo, describing it as a scenographic composition of water and stone, where the upper loggia serves as a "scaenae frons", recalling ancient theater structures [Calafati 2011]. The Ninfeo interacts with the courtyard and garden, configuring Villa Giulia as an ideal microcosm of balance between art, nature, and hydraulic engineering. The letter, with its evocative language, appears to anticipate a long tradition of graphic representations and visual reconstructions of the complex.

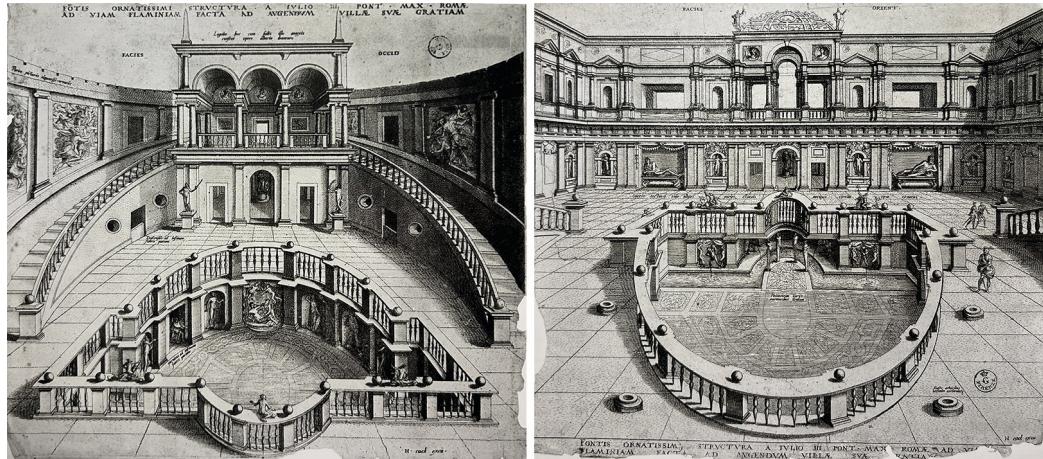


Fig. 4. Hieronymus Cock, Perspective views of the east and west front of the Ninfeo di Villa Giulia, 1559-1602, Firenze, Uffizi, Source: Tuttle et al. 2002, p. 186 (69-70).

Mario Bafile's photomontage: a first restitution of the Ninfeo

The Ninfeo di Villa Giulia, like the entire complex, has undergone numerous transformations from the 16th century to the present day, influenced both by the evolution of artistic tastes and by historical events that have shaped its use and conservation, ultimately leading to the loss of most of its decorative and sculptural elements [5] (fig. 5). Over time, various scholars have attempted to reconstruct the appearance of the complex, relying on available historical and iconographic sources. One of the first and most significant efforts in this direction is, as mentioned, the photomontage [6] created by Mario Bafile (1889-1970) in 1948, included in his volume *Villa Giulia: l'architettura; il giardino* (tav. IX) [Bafile 1948] (fig. 6).

An architect and historian of architecture, Bafile dedicated extensive research to the Renaissance villa, focusing on its transformations and integrating graphic sources with new visual restitution techniques. His photomontage of the Ninfeo aimed to provide a coherent and plausible representation of its original configuration by combining historical



Fig. 5. Photographs of the east elevation of the Ninfeo showing the state of preservation (photo by the author, May 22, 2022).



Fig. 6. The photograph of the Nifeo in its present state (table IX) (left) compared with the photomontage of the Nifeo by Mario Bafile (table IX) (right). Source: Bafile 1948, Fasc. XIV - tav. IV; tav. IX.

drawings, engravings, and the iconographic and theoretical documentation available at the time. In particular, alongside his continuous reference to Ammannati's letter, Bafile made use of anonymous drawings held at the R.I.B.A. (Royal Institute of British Architects), perspective views by Hieronymus Cock (1518-1570), and sectional drawings of the villa by Gilles-Marie Oppenord (1672-1742) (fig. 7). The technique employed by the author relies on a manual manipulation of images: Bafile intervenes directly on a photograph, modifying and integrating it with hand-drawn sketches and tempera painting. This method allowed him to emphasize decorations, statues, and niches, restoring the overall scenic effect. His objective was not only to

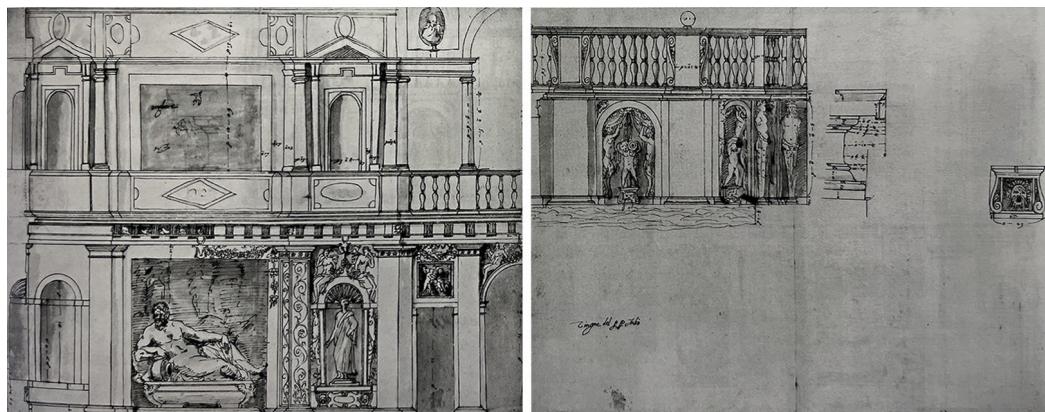
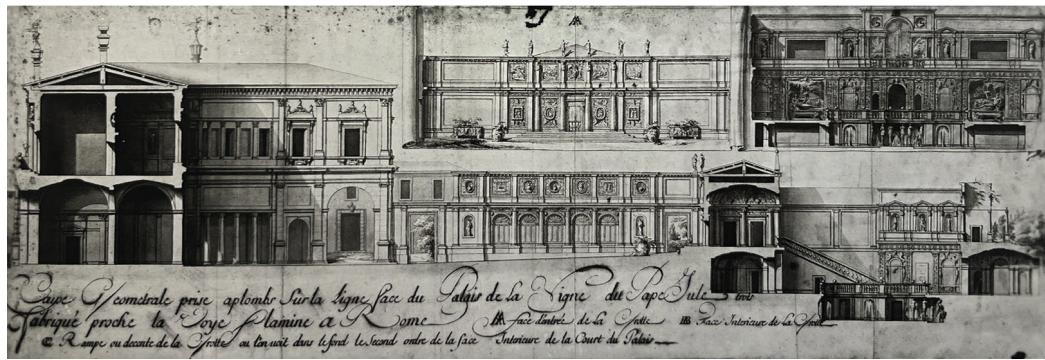


Fig. 7. Part of existing historical iconography. Anonymous, elevation of the left half of the east elevation of the Nifeo di Villa Giulia. Recto and verso of the same sheet, ca. 1560. Londra, Royal Institute of British Architects, Collezione Burlington-Devonshire, RIBA 8/4 (Grant Keith 8/6) (top); Gilles Marie Oppenord, Villa Giulia: sections of the entire complex, ca. 1694 Rome, Museo Nazionale di Villa Giulia (bottom). Source: Tuttle et al. 2002, p. 175 (58a-58b); p. 191 (74c).



faithfully reproduce lost forms but also to highlight the interaction between architecture and ornamental elements, thereby enhancing the perceptual dynamics of the space and restoring the original unity of the project.

However, Bafile himself acknowledges that certain parts of his photomontage are the result of arbitrary interpretations, not always supported by rigorous historical documentation [7]. He suggests that some ornamental elements in the photomontage were overemphasized, asserting that they were likely thinner and more refined in their original state, similar to the decorations on the side walls of the villa's main courtyard, which are still visible today. Nevertheless, as described by Ammannati, the Ninfeo's space –enriched by lush vegetation that gave it the appearance of a garden– was adorned with bas-reliefs, white and polychrome marbles, paintings, and stuccoes. The presence of a pergola with intertwined climbing plants contributed to creating an environment of extraordinary refinement and magnificence, comparable in splendor to certain Baroque churches in Rome [Bafile 1948].

A detailed analysis of the photomontage has helped shed light on this issue: the comparison between Bafile's work and historical iconography, combined with graphic analysis and the author's own observations, provides a clearer understanding of his artistic intervention (fig. 8). This reconstructive approach, which may be considered 'artisanal' in comparison with today's available technologies, offers a reinterpretation of the Ninfeo that, while based largely on an artistic approach, also fits within the framework of historical and architectural research. The integration of photography and pictorial elements results in a visual restitution that, although partial and subjective, seeks to recreate the original appearance of the monument as faithfully as possible.

Despite its methodological limitations, Bafile's work represents a fundamental contribution to the study of the Ninfeo, ideally filling the gaps left by time and providing a clearer interpretative framework of its original configuration. His photomontage, while not exclusively based on indisputable scientific data, constitutes an early step toward an effective visual communication of the monument, a process that has since been further developed using modern digital restitution techniques.

Between documentation and interpretation: the digital reconstruction of the Ninfeo

The digital reconstruction of the Ninfeo di Villa Giulia presented in this study is the result of a complex process, driven by the need to integrate various documentary sources into a model that goes beyond a purely philological reconstruction, offering instead a critical synthesis of the monument's transformations [8]. The starting point was the model of the current state, obtained through integrated survey techniques and reverse modeling, which provided a solid foundation for overlaying and comparing different historical representations (fig. 9). To better understand the transformations the Ninfeo has

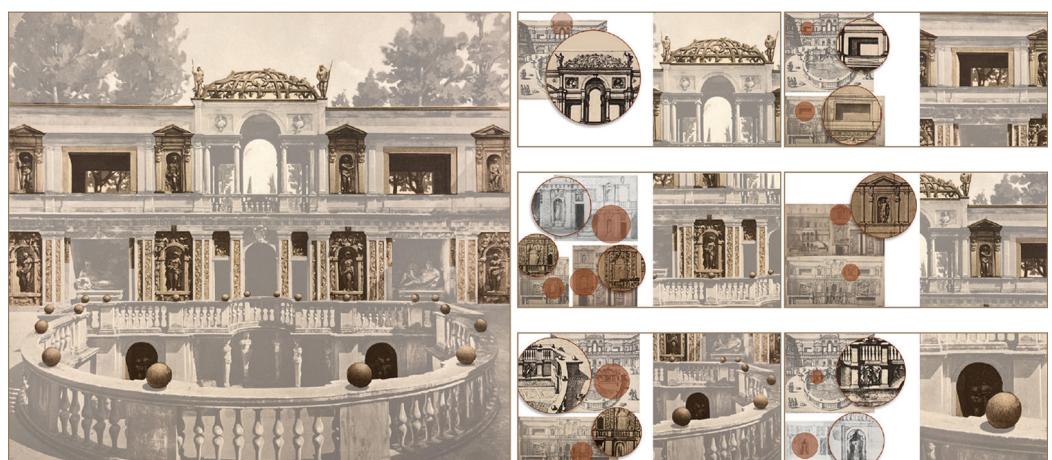


Fig. 8. Analysis of Mario Bafile's photomontage and comparison with reference elements found in historical iconography (elaboration by the author).

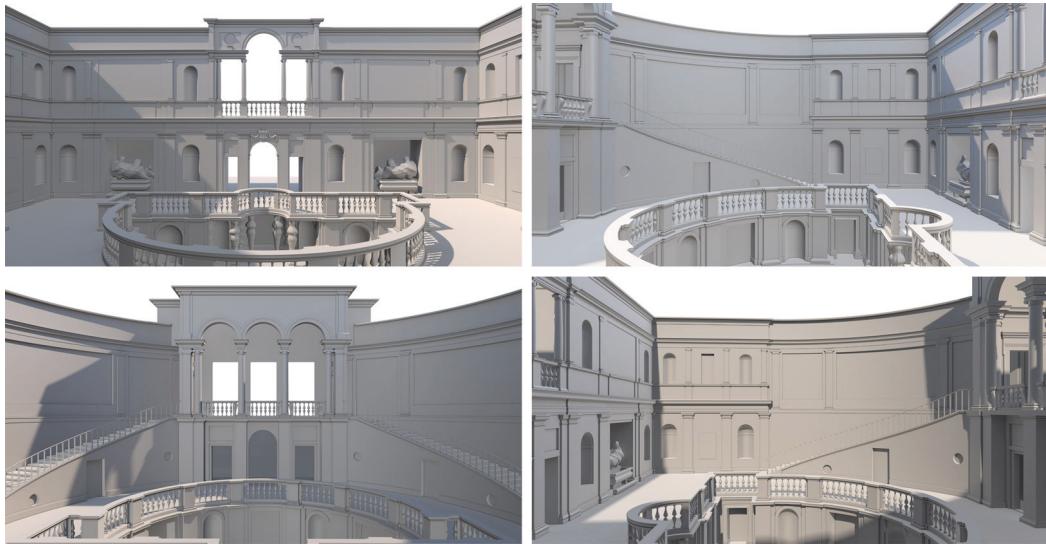


Fig. 9. Perspective views of the model of the current state of the Nifeo. Software used for rendering: Cinema4D (elaboration by the author).

undergone over time, a first model was created, closely aligned with the large 18th-century drawings attributed to Gilles Marie Oppenord [9], dating to 1694, as one of the most detailed graphic testimonies of the architectural and decorative configuration of the complex. This phase involved distortion, cropping, and reshaping operations to align survey data and historical representations with the real context, using CAD redrawing and Rhinoceros for 3D modeling, along with texturing processes. This model was further refined through a broader analysis, incorporating all available iconographic and documentary sources. At this stage of the research, a critical model was developed, serving as a synthesis of the existing documentation, Ammannati's letter, Mario Bafile's photomontage, and a wider range of historical iconography (fig. 10).

The critical model is distinguished by its methodological approach, which does not simply reproduce a single historical version of the Nifeo, but instead integrates discordant and missing elements into a coherent system. The extensive iconographic corpus available made it possible to critically address divergences among sources, ensuring a reconstruction that balanced historical accuracy and interpretative needs [Borghini, Carlini 2011]. Some lost decorative and sculptural details were reconstructed based on Ammannati's descriptions and contemporary graphic representations, while uncertain

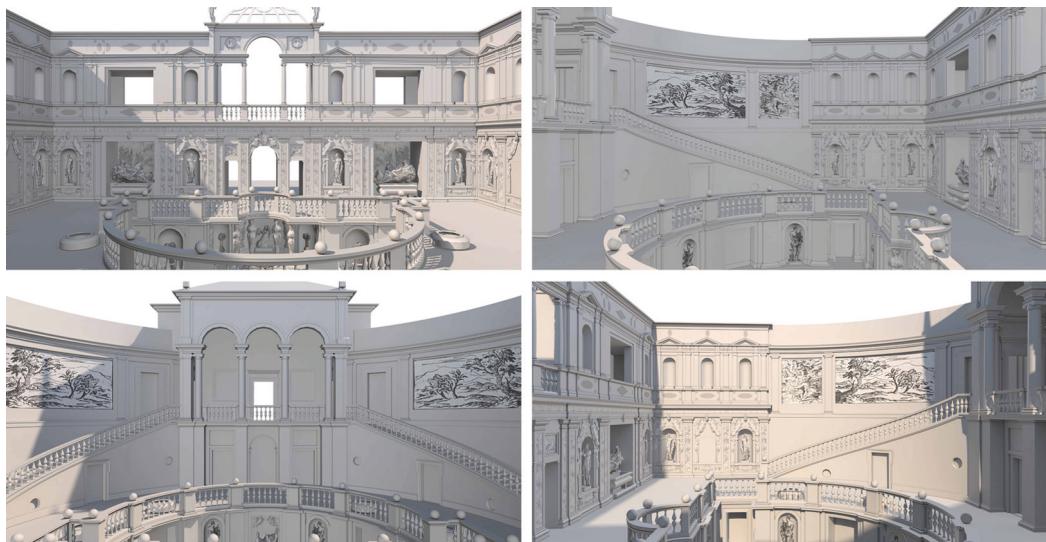


Fig. 10. Perspective views of the reconstructed Nifeo model. Software used for rendering: Cinema4D (elaboration by the author).



Fig. 11. Video frames 'Il Ninfeo di Villa Giulia prima dei restauri del Settecento: la restituzione critica'. Source: <https://www.youtube.com/watch?v=ZE6-7wLDTIA>.

elements were incorporated following rigorous methodological criteria, avoiding arbitrary reconstructions. A distinctive aspect of this digital restitution was the integration of environmental elements. This was not merely an architectural reconstruction but an attempt to restore the spatial and sensory perception of the site. For this reason, the critical model includes natural elements such as flowing water, lush vegetation, birdsong from the aviaries, and the four plane trees cited by Ammannati, virtually reconstructing the original atmosphere of the Ninfeo.

In summary, this digital model does not merely provide a static representation of the Ninfeo, but instead offers a dynamic and contextualized reading of the monument, where digital tools become instruments of historical research and heritage communication.

Conclusions

To experiment with the use of audiovisual effects in a sensory reimagining of the Ninfeo, a series of videos was created. This experiment utilized light to emphasize the plasticity of the relief decorations, highlighting the three-dimensional sculptural and decorative elements, accompanied by a carefully designed soundscape. The simulated movement of sunlight throughout the day accentuates the depth of the decorated surfaces. Additionally, subtle motion effects were introduced: the gentle fluttering of bird silhouettes in the aviaries, enhancing the vibrancy of the environment, and the shifting shadows of trees, swayed by the wind and cast upon the architectural structure. The sound component, featuring the murmuring of water from the fountains and the chirping of birds, further enriches the sensory experience (fig. 11).

This simulation serves a dual purpose: on one hand, it represents a tangible outcome of the digital reconstruction, offering a perceptual vision of the Ninfeo in its original state; on the other, it demonstrates the potential of digital technology in heritage restitution. This integrated approach restores the three-dimensionality and vibrancy of the space, providing an immersive experience that goes beyond simple visualization to evoke the historical and environmental dimension of the Ninfeo. Starting from Ammannati's letter, passing through Bafile's photomontage – an early analog reconstruction that anticipated the use of more advanced technologies – this process has led to the creation of a virtual model, conceived as a dynamic and evocative reconstruction. Here, digital representation becomes a tool of *èkphrasis*, transforming words into a visual and sensory experience.

Notes

[1] Marco Mantova Benavides (1489-1582) a paduan jurist and humanist known for his patronage and relationships with artists and intellectuals of the sixteenth century, was the promoter and financier of several architectural and sculptural works in Padua, including his palace and garden with the famous triumphal arch created by Ammannati himself, who remained in contact with him. The architect therefore wanted to engage Benavides through a detailed account of the Ninfeo di Villa Giulia.

[2] Ammannati himself signed the work by means of an inscription on a pillar of the access loggia to the Nymphaeum where it says "architetto fiorentino".

[3] "si tratta dell'unica descrizione di Villa Giulia immediatamente dopo il suo completamento". "It is the only description of Villa Giulia dating from immediately after its completion". Tuttle et al. 2002, p. 168.

[4] <https://www.dattiloteca.it/ammannati-a-padova-e-roma-il-ninfeo-di-villa-giulia-e-i-cortile-di-palazzo-benavides/>.

[5] "Villa Giulia, giova ricordarlo, ha subito cambiamenti notevoli fin dal tempo dei progetti iniziali, e poi via via durante lo svolgimento di lavori ed anche dopo che questi erano stati in tutto o in parte ultimati. [...] Se con la morte di Giulio III ebbero termine le sostanziali modificazioni dei piani originari, non mancarono le manomissioni, le trasformazioni ed i rifacimenti, poiché ogni epoca ha avuto qualche cosa da togliere, da aggiungere o da rifare alla villa". "It is worth recalling that Villa Giulia underwent significant changes from the time of its initial design, continuing throughout the construction process and even after the works were wholly or partially completed. [...] Although the death of Julius III marked the end of major alterations to the original plans, the villa continued to be subject to tampering, transformations, and reconstructions, as each era found something to remove, add, or remake". Bafile 1952, p. 54.

[6] Photomontage, which originated with the artistic avant-gardes of the 20th century, anticipated modern communication technologies, allowing visual elements to be manipulated and combined to create new images, thus expanding expressive and conceptual possibilities.

[7] "Vorrei ora chiarire che i fotomontaggi di questo studio non hanno la pretesa di costituire un progetto di restituzione, né un incoraggiamento a qualche tentativo del genere, ma vogliono solo dare una rappresentazione che delinei e dia forma alle astratte possibilità". "I would now like to clarify that the photomontages presented in this study are not intended as a reconstruction proposal, nor as an encouragement toward any such attempt. Rather, they aim solely to offer a representation that outlines and gives form to abstract possibilities". Bafile 1948, p.12.

[8] This model is part of the outcomes of the author's doctoral research, titled *Dal documento iconografico all'esperienza multimediale. Rievocazione del Ninfeo di Villa Giulia prima dei restauri del Settecento*, tutor L. Carlevaris, J. Romor, co-tutor D. Maniello, Department of History, Drawing and Restoration of Architecture, Sapienza University of Rome. The work conducted originated as part of the aforementioned research: Brancasi 2025.

[9] The original drawings, preserved at the Museum of Villa Giulia, were properly acquired and then digitally reprocessed, based on the methodology adopted for the research in question.

Reference List

- Bafile, M. (1948). *Villa Giulia: l'architettura; il giardino*; (tavv. I-XI). Roma: Istituto Poligrafico dello Stato.
- Bafile, M. (1952). I disegni di Villa Giulia nella collezione Burlington-Devonshire. In *Palladio*, n.s., anno 2, nn. 1-2, pp. 54-64.
- Borghini, S., Carlani, R. (2011). La restituzione virtuale dell'architettura antica come strumento di ricerca e comunicazione dei beni culturali: ricerca estetica e gestione delle fonti. In *DisegnareCon*, vol. 4, n.8. <https://doi.org/10.6092/issn.1828-5961/2571>.
- Brancasi, A. (2025). *Dal documento iconografico all'esperienza multimediale. Rievocazione del Ninfeo di Villa Giulia prima dei restauri del Settecento*. Tesi di dottorato di ricerca in Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura, tutor L. Carlevaris, J. Romor, co-tutor D. Maniello. Sapienza Università di Roma.
- Calafati, M. (2011). Vignola e Ammannati: architettura e decorazione a confronto. In A. M. Affanni, P. Portoghesi (a cura di). *Studi su Jacopo Barozzi da Vignola*, pp. 137-157. Roma: Gangemi Editore.
- Del Pino, E. (2016). El poema Ad statuam puellae del Cardenal Viseu y la "Vergine della fontana" de Villa Giulia en Roma. In *Agora – Estudos Clássicos em Debate*, n. 18. Aveiro: UA Editora – Universidade de Aveiro, pp. 157-191.
- Moretti Sgubini, A. M. (a cura di). (2000). *Villa Giulia dalle origini al 2000. Guida breve*. Roma: L'Erma di Bretschneider.
- Rosa, P. (2011). Dai musei di collezione ai musei di narrazione. In *DisegnareCon*, vol. 4, n.8, pp. 129-138. <https://doi.org/10.6092/issn.1828-5961/2578>.
- Tuttle, R. J., Adorni, B., Frommel, C. L., Thoenes, C. (a cura di). (2002). *Jacopo Barozzi da Vignola*. Milano: Electa.

Author

Annalisa Brancasi, Sapienza Università di Roma, annalisa.brancasi@uniroma1.it

To cite this chapter: Annalisa Brancasi (2025). The Ninfeo of Villa Giulia between Word and Image: from Ammannati's Letter to Digital Restitution. In L. Carlevaris et al. (Eds.). *ékphrasis. Descrizioni nello spazio della rappresentazione/ékphrasis. Descriptions in the space of representation*. Proceedings of the 46th International Conference of Representation Disciplines Teachers. Milano: FrancoAngeli, pp. 301-320. DOI: 10.3280/oa-1430-c773.