

Simultaneità di descrizione e rappresentazione attraverso il testo: dall'arte testuale al *coding* generativo

Giovanni Rasetti

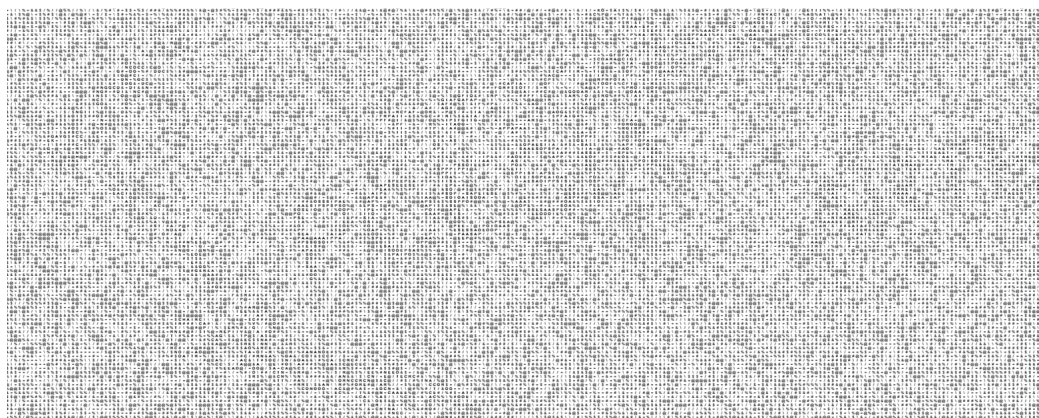
Abstract

Il presente lavoro traccia la traiettoria che collega l'arte testuale, dalle avanguardie novecentesche all'attuale arte generativa, rileggendo in chiave contemporanea il concetto di *èkphrasis*. Tradizionalmente descrizione capace di evocare un'immagine esterna, l'*èkphrasis* subisce una svolta quando il testo diviene esso stesso immagine e non più semplice racconto di un oggetto assente: dai calligrammi di Apollinaire alle 'composizioni tipografiche pure' degli anni Settanta, si assiste alla graduale coincidenza fra momento descrittivo e rappresentativo. Se in queste sperimentazioni la parola assume un valore plastico e spaziale, l'avvento del *coding* generativo radicalizza ulteriormente il fenomeno: la stringa di testo-programma è al contempo istruzione e 'messa in scena' dell'immagine, comprimendo i due tempi dell'*èkphrasis* in un atto istantaneo. Il linguaggio, da meramente descrittivo, diventa operativo, riducendo l'ambiguità interpretativa tipica di molte forme poetico-visive e producendo risultati direttamente visibili. L'atto di scrivere – che nel Futurismo e nel Dadaismo aveva già infranto i limiti sintattici tradizionali – giunge oggi a fondersi totalmente con l'oggetto generato: un'*èkphrasis* 'istantanea' che rende visibile l'immagine nel medesimo istante in cui la descrive. All'interno di questa traiettoria, un esempio significativo è fornito dal progetto *No-Stop City* (1969-1972) di Andrea Branzi e del gruppo Archizoom, dove disegni, composti da segni tipografici battuti a macchina, rappresentano un atto di scrittura che diventa dispositivo architettonico.

Parole chiave

Poesia concreta, *coding* generativo, arte tipografica, ASCII, meta-*èkphrasis*.

ASCII Art Generativa.
Immagine generata
tramite *script p5.js*, che
posiziona casualmente
parole chiave del
contributo, iterando
fino al loro completo
inserimento. Le parole
sono composte da
lettere della parola stessa,
immerse in un campo di
simboli casuali.



1782

dispositivo creativo, sono state Ruth Wolf-Rehfeldt, attiva nella Germania Orientale (*Concrete Work*, 1979) (fig. 2) che rappresenta forme e solidi attraverso caratteri tipografici o l'italiana Bianca Pucciarelli Menna – in arte Tomaso Binga – con la serie di *Dattilocodici* (1978) (fig. 3), dove l'artista sovrappone diversi caratteri della macchina da scrivere generando nuovi segni, precorrendo l'estetica del *glitch*.

L'avvento della tecnologia informatica, nella seconda metà del Novecento, ha determinato un salto ulteriore verso forme di scrittura-immagine ancora più radicali: l'ASCII *art* e l'arte generativa. La prima, diffusa sin dagli anni Sessanta e Settanta, ha inaugurato una pratica di composizione grafica interamente basata sui caratteri a disposizione dell'utente, producendo immagini esito di una 'logica di griglia' imposta dal mezzo digitale. Questo passaggio diventa particolarmente emblematico nel contesto di due mostre pionieristiche, *Between Poetry and Painting* (ICA, Londra, 1965) e *Cybernetic Serendipity* (1968) entrambe curate da Jasja Reichardt. Mentre nella prima erano raccolte le sperimentazioni 'analogiche' figlie della poesia concreta, la seconda pone sotto i riflettori la nuova corrente di artisti, poeti e programmatori che fanno uso della 'macchina' per generare strutture testuali, riconfigurando il ruolo dell'autore come colui che progetta regole e algoritmi, piuttosto che tracciare manualmente l'opera. In questo contesto, si sono distinte alcune figure come Kenneth Knowlton e Leon Harmon, che svilupparono i primi *script* di traduzione di immagini in ASCII (*Computer Nude*, 1967) e Vera Molnar, che sviluppa la sua poetica su una serie di istruzioni formali (di trasformazione e ripetizione) in programmi informatici, rendendo il codice il veicolo 'narrativo' di un'idea estetica e strumento operativo per la realizzazione dell'opera (*Interruptions*, 1968) (fig. 4) (*Hypertrasformation of 20 concentric squares*, 1974) (fig. 5). Il lavoro sperimentale di questo primo momento dell'arte informatica ha gettato le basi per l'arte generativa contemporanea che si oggi si avvale di piattaforme di *scripting* – come p5.js – che hanno reso possibile approcciarsi a questo tipo di arte a un pubblico

Fig. 2. Ricostruzione di *Concrete Work*. Generazione tramite p5.js ispirata a *Concrete Work* di Ruth Wolf-Rehfeldt (1979). L'opera originale esplora la tipografia e la geometria attraverso l'arte dattilografica, creando un volume tridimensionale con caratteri ripetuti.

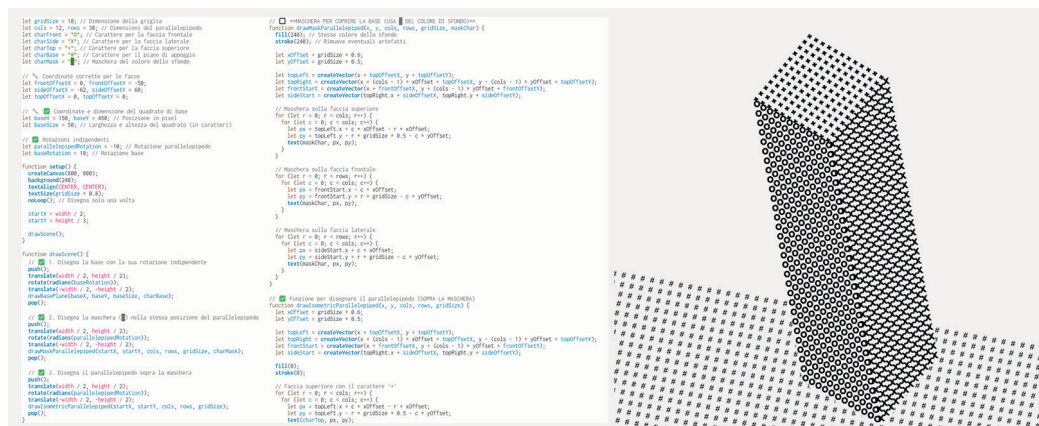


Fig. 3. Ricostruzione di *Dattilocodici*. Generazione tramite p5.js ispirata alla serie *Dattilocodici* di Tomaso Binga (1978). L'opera originale esplora l'uso della macchina da scrivere per la costruzione di pattern visivi e strutture testuali.



più vasto, in cui si distinguono figure di rilievo come Casey Reas (*Still Life (RGB C)*, 2024) o Ryoji Ikeda (*DataVerse*, 2019). Questi autori sono noti per l'uso di algoritmi che manipolano *dataset* o dati sonori e visivi per generare visualizzazioni dinamiche che si sviluppano e si trasformano nel tempo reagendo all'ambiente circostante, creando una narrazione immersiva rendendo visibile un paesaggio digitale astratto. Questo periodo contemporaneo dimostra come l'attenzione della ricerca si concentri fortemente sullo sviluppo dell'algoritmo generativo – rispetto al controllo dell'*outcome* – come dimostrato da Tyler Hobbs in *Fidenza* (2021), una raccolta di 999 opere generate da un unico algoritmo, senza alcuna forma di curatela manuale: uno *script* in grado di esplorare un ampio spettro di possibilità estetiche, mantenendo una coerenza interna tra tutte le opere.

Meta-èkphrasis

L'idea di *èkphrasis* rimanda a una pratica retorica che fa della descrizione il fulcro della rappresentazione, capace di suscitare nel fruitore un'immagine tanto precisa da oltrepassare la sua stessa referenzialità, a metà fra l'osservazione diretta e l'atto immaginativo. Proiettando questa interpretazione sulla complessa traiettoria novecentesca delle composizioni 'verbo-visive', si apre uno scenario singolare in cui il rapporto fra 'descrivere' e 'rappresentare' cambia paradigma, dove le parole stesse anziché limitarsi a evocare una forma esterna diventano esse stesse immagine.

Già a partire dall'esperienza futurista, l'atto dell'*èkphrasis* inizia il suo percorso trasformativo: Marinetti rompe i limiti della pagina tipografica – come già enunciato in *Manifesto tecnico della letteratura futurista* [Marinetti 1912] – e non descrive l'azione e il fragore della battaglia testualmente, ma materializza i suoni e i rumori attraverso la giustapposizione dei caratteri e l'uso dell'onomatopea, trasformando il testo in 'urto' e 'rumore' visivo. L'esperienza dadaista

Fig. 4. Ricostruzione di *Interruptions*. Generazione tramite *p5.js* ispirata a *Interruptions* di Vera Molnar (1968). L'opera originale esplora il concetto di variazione casuale e disturbo in strutture geometriche, anticipando la grafica computazionale.

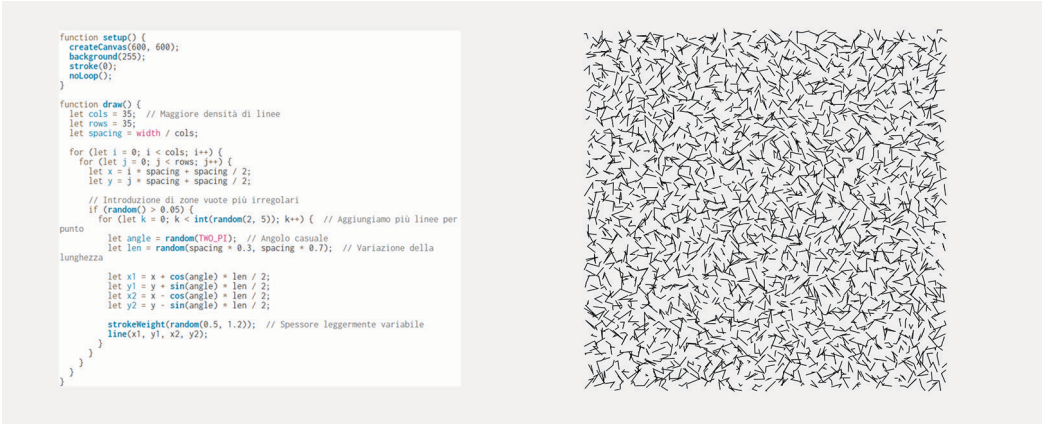
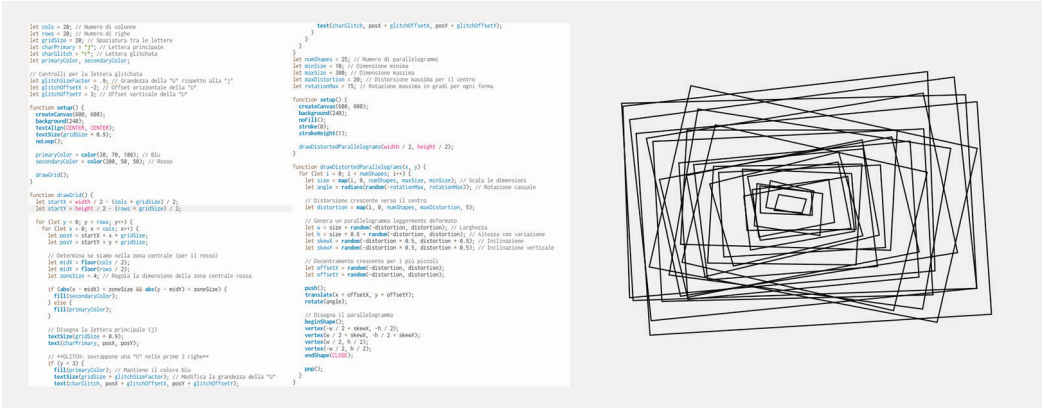


Fig. 5. Ricostruzione di *Hypertransformation of 20 Concentric Squares*. Generazione tramite *p5.js* ispirata a *Hypertransformation of 20 Concentric Squares* di Vera Molnar (1974). L'opera originale esplora la progressiva distorsione geometrica attraverso variazioni di rotazione e deformazione casuale.



procede alla trasformazione del discorso descrittivo in un collasso semantico-figurale, precorrendo ed esagerando quelle che saranno alcune delle basi della 'nuova tipografia' [Tschichold 1928]: abbandono della simmetria, impiego di *font* privi di grazie e attenzione ai contrasti cromatici e formali. Queste esperienze, insieme ai *Calligrammes*, dove la forma della composizione sostituisce e sovrasta il senso ordinario del testo, rappresentano un primo passo verso la maturità stilistica della poesia concreta e una prima inversione del concetto di *èkphrasis*: l'immagine non è evocata attraverso la narrazione, ma viene creata un'immagine in cui il testo agisce come corpo e architettura, instaurando un 'cortocircuito' tra verbale e visivo.

Se Tschichold poneva in risalto la necessità di una 'chiarezza' attraverso l'uso di *font sans-serif* e la valorizzazione dello spazio bianco, Gomringer, 'padre' della poesia concreta, trasforma questo stesso concetto in una poetica della riduzione e dell'asciuttezza della parola, dove il testo non si limita a descrivere ma 'è' la configurazione stessa e nel contempo la stessa pagina non rappresenta solo un supporto neutro, bensì uno spazio attivo in cui la composizione – fatta di segni, pause tipografiche e rapporti di contrasto – genera un linguaggio plurimo, al tempo stesso visivo e verbale [Mager 2021]. A differenza delle esperienze precedenti dove la composizione suggeriva un soggetto esterno, i poeti concreti e post-concreti radicano il testo in una spazialità autosufficiente: la stessa esperienza percettiva – facendo esperienza delle teorie sulla Gestalt [Spatola, Lora Totino 1967] – è sia descrizione che 'messa in scena' al tempo stesso. L'*èkphrasis*, in altre parole, coincide con la superficie tipografica, che è già la cosa descritta e rappresentata, il linguaggio acquisisce una dimensione 'materiale' che costruisce il cuore stesso del discorso poetico, in una tensione costante verso il 'concreto' e verso la trasformazione del testo in oggetto [1] [Bean, McCabe 2014].

Le esperienze successive divergono progressivamente dalla sintesi tra testo e rappresentazione rappresentata dalla poesia concreta verso un'astrazione progressiva o della parte verbale o della parte segnica. Nel primo caso il testo perde la sua valenza semantica e rende puramente 'fisico' il processo di scrittura, una tessitura artificiale e indipendente. Se consideriamo l'*èkphrasis* come descrizione capace di far 'vedere' un oggetto assente, qui il testo non rappresenta più 'qualcosa' ma di se stesso e del suo farsi [2] [Benveniste 1966]: la descrizione è divenuta operazione diretta sull'alfabeto, un atto manipolatorio che genera un'immagine a partire dalle componenti più elementari del linguaggio, lettere e segni. Questa reificazione del testo trova una sua evoluzione ancora più evidente nell'*ASCII art* e, successivamente, nella *computer art* e nei sistemi generativi: l'opera non si limita a descrivere un soggetto assente, ma si costituisce come il soggetto stesso, traducendosi immediatamente in forma e colore attraverso la logica algoritmica. Nelle trasposizioni dell'*ASCII art* o dell'arte digitale generativa l'immagine non è più evocata dal testo, bensì prodotta dal testo; nel primo caso il 'testo' è sia il codice che converte l'immagine di partenza sia il vero e l'*output* che usa il carattere tipografico come modulo base per ridisegnare l'immagine; nel secondo caso, lo stesso testo-codice genera forme e trasformazioni geometriche in tempo reale, sostituendo la descrizione nell'opera con la stesura di regole capaci di originare un'immagine che è la perfetta concretizzazione del testo-programma. L'algoritmo, in quanto testo che stabilisce le regole e i limiti del possibile, diventa un dispositivo di *èkphrasis* immediata, poiché il descrivere e il costruire l'immagine coincidono in un unico gesto programmatico; tuttavia, per l'utente umano si verifica la separazione definitiva tra testo e immagine, in quanto il testo-codice diventa una descrizione 'illeggibile' se non attraverso lo strumento del compiler che traduce e mette in atto le istruzioni contenute al suo interno, talvolta generando infinite varianti morfologiche a partire da un unico *input*.

No-Stop Writing

Una singolare declinazione dell'approccio testuale-visuale è presente nei disegni che Andrea Branzi, insieme al gruppo Archizoom, elabora per il progetto *No-Stop City* tra il 1969 e il 1972 (fig. 6). Tra i disegni che illustrano il progetto sono presenti una serie di planimetrie ideogrammatiche composte da segni tipografici: un intervento architettonico ipertestuale che, anche se privo di un messaggio verbale, si rivela come un'operazione di convergenza

tra atto descrittivo e atto teorico [Mirti 2010]. L'uso di caratteri battuti a macchina, i *pattern* di punti e simboli distribuiti secondo logiche di griglia, mostrano come il linguaggio scritto, assimilato a un sistema di segni modulari e potenzialmente infiniti, diventi esso stesso un paesaggio in cui la mancanza della figurazione classica si traduce in un 'testo'. Questo, non si limita a descrivere un'ipotesi di città, bensì costituisce di per sé un tracciato spazio-temporale, un diagramma che dissolve e ricompone il messaggio in modo da far emergere un principio di *continuum* che rispecchia la visione radicale del progetto; i documenti grafici di *No-Stop City*, composti da lettere, numeri e segni di interpunzione ripetuti a intervalli regolari, inscenano una 'scrittura urbana' dove le parole e i simboli si sostituiscono alle pareti o ai pilastri. Allo stesso tempo la volontà di Branzi di svuotare la città di qualunque figurazione riconoscibile sostituendola con un campo di segni, inserisce i disegni di *No-Stop City* alla dimensione concettuale del secondo periodo della poesia concreta, che stava sviluppando la riduzione dell'aspetto semantico del linguaggio per far emergere una qualità spaziale intrinseca, strutture geometriche capaci di veicolare il senso attraverso la disposizione grafica, che nel caso architettonico si traduce in un'ossatura infrastrutturale. L'abbandono della grafica rappresentativa tradizionale del disegno di architettura costituisce un esperimento sul concetto di 'architettura non figurativa' [Branzi 2006], che si fonda proprio sull'idea di un progetto critico che rigetta gli apparati simbolici tradizionali per attribuire all'atto della scrittura – come rappresentazione del pensiero teorico – il compito di plasmare una realtà utopica del progetto, sondando i limiti, i risvolti e le aporie di una 'città come condizione' – ciò che di fatto coincide con una radicale apertura poetica, di cui la 'battitura a macchina' resta l'aspetto più evidente e, insieme, più ambiguo. La 'poesia visiva' di *No-Stop City* non è una poesia di parole scandite in versi, bensì una poesia di segni che mettono in crisi il concetto stesso di architettura figurativa e contemporaneamente di linguaggio, forzando l'interpretazione – o decodifica – da parte del 'lettore': l'architettura passa da 'forma' da contemplare, a 'sistema' da leggere. In questo modo i disegni di Andrea

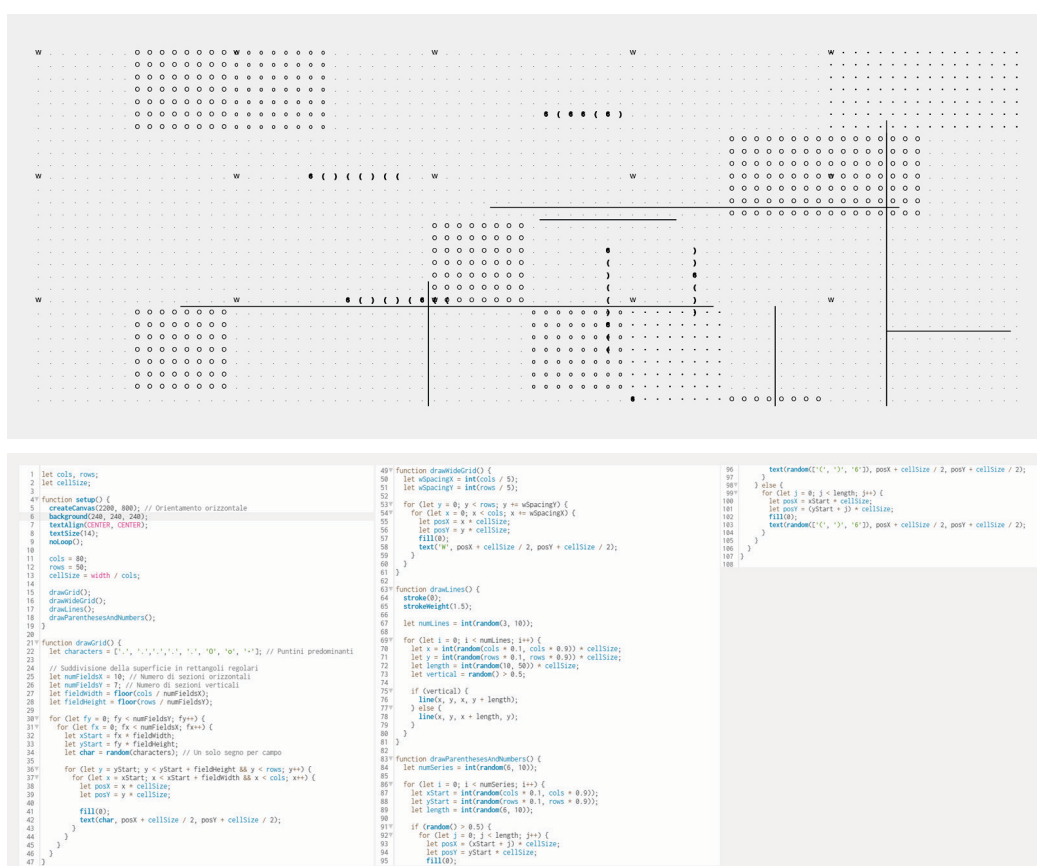


Fig. 6. Ricostruzione di *No-Stop City*. Generazione tramite *p5.js* ispirata a *No-Stop City* di Andrea Branzi (Archizoom, 1969). L'opera originale esplora il concetto di urbanizzazione continua attraverso l'uso di griglie modulari e ripetizioni tipografiche.

Branzi ci pongono di fronte a un'ulteriore dimensione ecfrastrica: la descrizione si pone su un livello metaforico sia a livello di linguaggio che della rappresentazione, mettendo in scena in maniera astratta il progetto attraverso un sistema segnico autosufficiente, a metà tra il disegno e un testo scritto.

Conclusioni

In tal senso, l'idea originaria di *èkphrasis* come discorso atto a suscitare nella mente del lettore l'immagine di un oggetto, sfocia simultaneamente nella produzione diretta dell'immagine, senza lasciare spazio a un passaggio intermedio di interpretazione o mediazione. Tale processo, ha visto un momento di convergenza nella 'poesia concreta' che incarna il sinolo tra testo e immagine e divergenza nel periodo contemporaneo, dove attraverso il *coding*, il testo risulta illeggibile ma allo stesso tempo poetico. Quello che accomuna le sperimentazioni tipografiche agli attuali algoritmi computazionali, è come la natura dell'*èkphrasis* si proietti non più verso resa verbale di un soggetto visivo, ma verso l'immedesimazione totale fra linguaggio descrittivo e immagine risultante [Poli 2004]: un'*èkphrasis* 'transfigurata', dove l'assenza evocata sembri risiedere non nell'immagine ma nel testo-descrizione (fig. 7). La tradizionale funzione narrativa del testo si amplifica, trasformando il codice in una sorta di 'script visivo' che descrive non solo la procedura, ma anche l'estetica e la dinamica dell'opera risultante. È proprio nel momento in cui la stringa di testo, la sequenza di istruzioni e la nozione di 'programma' acquistano una valenza artistica autonoma, che si compie quel passaggio dalla rappresentazione descrittiva all'azione generativa, un passaggio

Fig. 7. Script per la generazione della copertina. Codice *p5.js* utilizzato per creare l'immagine di copertina. Lo script posiziona casualmente parole chiave del contributo, iterando fino al loro completo inserimento, e sovrappone simboli casuali per generare il pattern finale.

```

1 let keywords = ["POESIA", "CONCRETA", "CODING", "GENERATIVO", "ARTE", "TIPOGRAFICA", "ASCII", "ÈKPHRASIS"];
2 let positions = []; // per salvare le posizioni e bounding box delle parole
3 let maxAttempts = 500; // Limite di tentativi per posizionare una parola
4 let sizeOptions = [20, 40, 60, 80, 100, 120, 140, 160, 180]; // Dimensioni disponibili
5 let gridSize = 7; // Dimensione della griglia
6 let symbols = ["0", "1", "2", "3", "4", "5", "6", "7", "8", "9", "A", "B", "C", "D", "E", "F", "G", "H", "I", "J", "K", "L", "M", "N", "O", "P", "Q", "R", "S", "T", "U", "V", "W", "X", "Y", "Z", "\\", ".", ",", "-", "+", "*", "/", ":", ";", "<"; // Simboli di sfondo
7 let pg; // Buffer grafico per generare il testo
8
9 function setup() {
10   createCanvas(1900, 750);
11   background(255);
12   textAlign(CENTER, CENTER);
13   noLoop(); // Disegna solo una volta
14
15   let angleOptions = [-45, -30, -15, 15, 30, 45]; // Rotazioni diverse
16   let availableSizes = [...sizeOptions]; // Copia della lista delle dimensioni disponibili
17   pg = createGraphics(width, height); // Creazione del buffer grafico
18   pg.background(255);
19   pg.textAlign(CENTER, CENTER);
20
21   // Generazione e posizionamento delle parole chiave
22   for (let i = 0; i < keywords.length; i++) {
23     if (availableSizes.length === 0) {
24       console.warn("Tutte le dimensioni sono state assegnate, alcune parole potrebbero ripetere dimensioni.");
25       break;
26     }
27
28     let textSizeValue = random(availableSizes);
29     availableSizes = availableSizes.filter(size => size !== textSizeValue);
30     let angle = random(angleOptions);
31     let x, y, w, h;
32     let overlapping;
33     let attempts = 0;
34
35     do {
36       if (attempts > maxAttempts) {
37         console.warn("Impossibile posizionare '" + keywords[i] + "' dopo " + maxAttempts + " tentativi. Saltata.");
38         break;
39       }
40
41       w = textSizeValue * keywords[i].length * 0.65;
42       h = textSizeValue * 1.4;
43       x = random(w / 2 + 20, width - w / 2 - 20);
44       y = random(h / 2 + 20, height - h / 2 - 20);
45
46       overlapping = positions.some(pos => boundingBoxOverlap(x, y, w, h, pos.x, pos.y, pos.w, pos.h));
47
48       attempts++;
49     } while (overlapping);
50
51     if (overlapping) continue;
52
53     // Salvare posizione, bounding box e rotazione della parola
54     positions.push({ x, y, w, h, textSizeValue, keyword: keywords[i], angle });
55
56     // Disegnare la parola chiave nel buffer grafico
57     pg.push();
58     pg.translate(x, y);
59     pg.rotate(radians(angle));
60     pg.textSize(textSizeValue);
61     pg.fill(0);
62     pg.text(keywords[i], 0, 0);
63     pg.pop();
64
65     pg.loadPixels();
66
67     // Disegnare la griglia basata sull'immagine generata
68     textSize(gridSize * 0.9);
69     for (let y = 0; y < height; y += gridSize) {
70       for (let x = 0; x < width; x += gridSize) {
71         let index = 4 * (x + y * width);
72         if (index < 0 || index >= pg.pixels.length) continue; // Evita errori fuori limite
73
74         let r = pg.pixels[index];
75         let g = pg.pixels[index + 1];
76         let b = pg.pixels[index + 2];
77
78         if (r < 128 && g < 128 && b < 128) { // Se il pixel è nero (parte del testo)
79           fill(50); // Le lettere delle parole chiave sono grigie
80           let word = findKeywordAtPosition(x, y);
81
82           // FIX: se 'word' è 'null', scegli una parola casuale valida
83           if (!word || word.length === 0) {
84             word = random(keywords);
85           }
86
87           let letter = random(word.split(""));
88           text(letter, x + gridSize / 2, y + gridSize / 2);
89         } else { // Se il pixel è bianco
90           fill(180); // Anche i simboli di sfondo sono grigi
91           let symbol = random(symbols);
92           text(symbol, x + gridSize / 2, y + gridSize / 2);
93         }
94       }
95     }
96   }
97
98   // Funzione per verificare se due bounding box si sovrappongono
99   function boundingBoxOverlap(x1, y1, w1, h1, x2, y2, w2, h2) {
100     return !(x1 + w1 < x2 || x1 > x2 + w2 || y1 + h1 < y2 || y1 > y2 + h2);
101   }
102
103   // Funzione per trovare quale parola chiave è più vicina a una data posizione
104   function findKeywordAtPosition(x, y) {
105     for (let pos of positions) {
106       let w = pos.w, h = pos.h;
107       if (x > pos.x + w / 2 && x < pos.x + w / 2 && y > pos.y - h / 2 && y < pos.y + h / 2) {
108         return pos.keyword;
109       }
110     }
111     return null;
112   }
113 }
114

```

che non solo testimonia la continuità storica fra le avanguardie tipografiche e le pratiche contemporanee, ma suggerisce anche una profonda mutazione dell'idea stessa di scrittura – come trasposizione scritta di una descrizione – resa ora capace di generare forme e immagini senza alcuna mediazione manuale o interpretativa, se non quella incorporata nella logica algoritmica.

Note

[1] Victoria Bean e Chris McCabe descrivono i 'poemi-codice' alludendo a una definizione ulteriormente estesa di 'concretismo verbale'. Il passaggio dalla stampa *offset* all'uso di *software*, evidenzia come la scrittura-con-immagine sia diventata un atto performativo e generativo: non si tratta più di evocare una figura tramite la parola, ma di forgiare immediatamente la parola in configurazione visiva, in uno spazio che si può persino muovere o reagire al fruitore.

[2] Émile Benveniste introduce la distinzione tra l'aspetto semiotico (il 'segno' da riconoscere) e l'aspetto semantico (il 'discorso' da comprendere), utile per differenziare la Poesia Concreta da altre forme verbo-visive e mettere a fuoco come, in tale movimento, la configurazione grafica e la collocazione spaziale dei segni siano parte integrante del 'significato'.

Riferimenti bibliografici

Bean, V., McCabe, C. (2014). *The New Concrete: Visual Poetry in the 21st Century*. London: Hayward Pub.

Benveniste, É. (1971). *Problemi di linguistica generale*. Milano: Il Saggiatore.

Branzi, A. (2006). *Modernità debole e diffusa. Il mondo del progetto all'inizio del XXI secolo*. Milano: Skira.

de Campos, A., de Campos, H., Pignatari, D. (1975). *Teoria da poesia concreta – Textos Críticos e Manifestos 1950-1960*. São Paulo, Brasile: Livraria Duas Cidades [Prima ed. 1965].

Marinetti, F. T. (1912). Manifesto tecnico della letteratura futurista. In L. Caruso (a cura di) *Manifesti Futuristi* 26. Firenze: Salimbeni.

Mager, S. (2021). *Words, Form, Language. On typography, poetry and the work of Eugen Gomringer*. Zürich: Trjpto Verlag.

Mirti, S. (2010). *Non-stop thinking*. <https://www.abitare.it/it/architettura/2010/01/25/non-stop-thinking/>.

Poli, F. (2004). Tra parole e immagine. Tre aree di ricerca a confronto: poesia concreta, poesia visiva, arte concettuale. In M. Bandini, S. Bignami, F. Poli, G. Zanchetti (a cura di). *Verbovisuali. Ricerche di confine fra linguaggio verbale e arte visiva*. Milano: Skira.

Spatola, A., Lora Totino, A. (1967). Situazione della poesia concreta. In *La Battana*, (12), p. 6.

Trincia, D. (2015). *Tomaso Binga – Scrivere non è descrivere*. Napoli: Galleria Tiziana Di Caro. <https://www.artapartofculture.net/2015/12/05>.

Tschichold, J. (1928). *Die Neue Typographie. Ein Handbuch für zeitgemäss schaffende*. Berlin: Bildungsverband der Deutschen Buchdrucker.

Autore

Giovanni Rasetti, Università degli Studi "G. d'Annunzio" Chieti-Pescara, rasetti.giovanni@outlook.com

Per citare questo capitolo: Giovanni Rasetti (2025). Simultaneità di descrizione e rappresentazione attraverso il testo: dall'arte testuale al coding generativo. In L. Carlevaris et al. (a cura di). *èkphrasis. Descrizioni nello spazio della rappresentazione/èkphrasis. Descriptions in the space of representation*. Atti del 46° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione. Milano: FrancoAngeli, pp. 1781-1796. DOI: 10.3280/oa-1430-c848.

Simultaneity of Description and Representation through Text: from Text Art to Generative Coding

Giovanni Rasetti

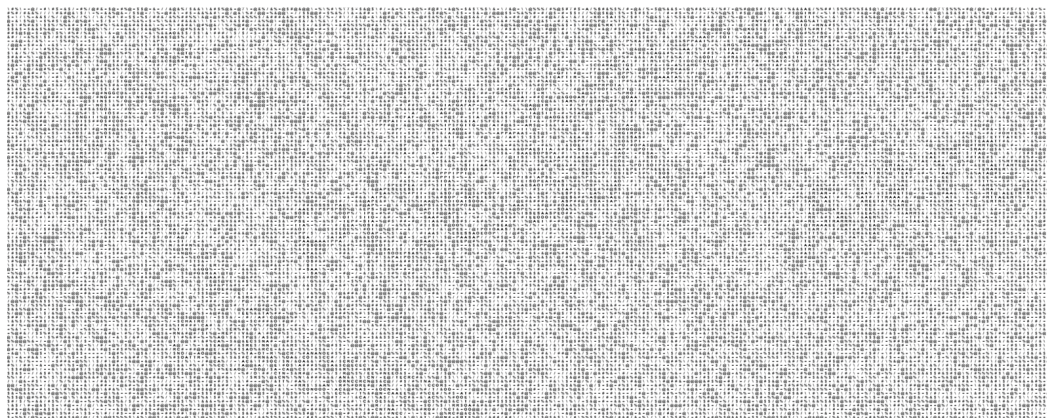
Abstract

This paper traces the trajectory linking textual art from the twentieth-century avant-garde to current generative art, rereading the concept of *èkphrasis* in a contemporary key. Traditionally a description capable of evoking an external image, *èkphrasis* undergoes a turning point when the text itself becomes an image and no longer a simple narrative of an absent object: from Apollinaire's calligrams to the 'pure typographic compositions' of the 1970s, there is a gradual coincidence between the descriptive and representational moments. If in these experiments the word takes on a plastic and spatial value, the advent of generative coding further radicalizes the phenomenon: the text-program string is both instruction and 'staging' of the image, compressing the two times of *èkphrasis* into an instantaneous act. The language, from merely descriptive, becomes operative, reducing the interpretive ambiguity typical of many poetic-visual forms and producing directly visible results. The act of writing—which in Futurism and Dadaism had already broken traditional syntactic limits—now comes to merge totally with the generated object: an 'instantaneous' *èkphrasis* that makes the image visible at the same instant it describes it. Within this trajectory, a significant example is provided by the *No-Stop City* project (1969-1972) by Andrea Branzi and the Archizoom group, where drawings, composed of typed typographic signs, represent an act of writing that becomes an architectural device.

Keywords

Concrete poetry, generative coding, typographic art, ASCII, meta-*èkphrasis*.

ASCII Art Generative.
Image generated by *p5.js*
script, which randomly
places keywords of the
contribution, iterating
until they are completely
inserted. The words are
composed of letters of
the word itself, immersed
in a field of random
symbols.



Introduction

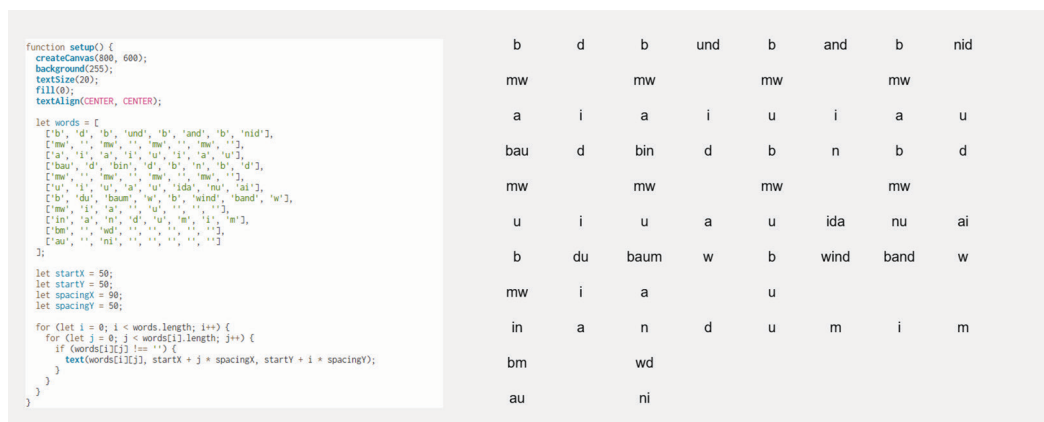
The genesis of textual art is rooted in the desire to subvert the traditional arrangements of verbal language in order to project it onto a visual plane; this current has traversed the twentieth century and through a series of experiments and contaminations has gradually broadened its expressive horizon, until it has resulted in the digital forms of generative art. The first manifestations pertain to the historical avant-gardes of the early 20th century, specifically Futurism, which in the horizon of radical renewal of poetic forms began to consider typography and the arrangement of text on the page as constituent elements of the artistic message. The 'word in freedom' of Marinetti's *Zang Tumb Tumb* (1914) marks the desire to break the constraints of editorial conventions by disarticulating traditional syntax to emphasize the visual potential of typefaces, generating compositions that seek to restore dynamism and perceptual simultaneity. The same intent is also found in the Dadaist experience, where Tristan Tzara (*Dada 3*, 1918) and Theo van Doesburg and Kurt Schwitters (*Kleine Dada Soirée Poster*, 1922-1923) mixed letters and fragments of text in conceptual collages, bypassing the purely referential function of the word to give individual letters an iconic value comparable to that of plastic objects and dissolving the boundaries between language and form.

The legacy of these explorations, where spatial organization and typographical layout acted as the main catalysts of meaning, was collected and developed with greater formal rigor within the strand of visual poetry and, more specifically, so-called 'concrete poetry'. This, which is partly rooted in the experiences of Guillaume Apollinaire and his *Calligrammes* (1918), continues to develop the concept of the transformation of the word into image, generating textual compositions where the expressive force lies in the spatial relationship between letters, the repetition of phonic-graphic patterns and the use of the page as a real pictorial plane. In this context, the work of Eugen Gomringer (fig. 1) further elaborates the autonomy of the textual sign averso minimal linguistic structures and schematic reiterations that highlight the graphic dimension of the text, while the Noigandres group [de Campos et al. 1975] developed a more sensory and 'architectural' interpretation of verse, in which the construction of the text takes on the value of a constructive and spatial act.

A further and adjacent field of experimentation, manifests itself in the so-called 'pure typographic compositions' or 'dactyl-compositions', in which letters, numbers and symbols are aggregated to form patterns and figures devoid of an immediately decipherable and accomplished meaning, ceasing its semantic function, whereby "writing is (no longer) describing" [the author's reinterpretation of Trincia 2015]. Such works are based on a purely visual use of characters capable of generating volumes, gradients, silhouettes or modular fields.

Among the major exponents of these 'pre-digital' experiments of the 1970s that saw the typewriter as a creative device were Ruth Wolf-Rehfeldt, active in East Germany (*Concrete Work*, 1979) (fig. 2) who represents shapes and solids through typefaces or the Italian Bianca

Fig. 1. Reconstruction of *Die Konstellationen*. Generation via p5.js inspired by *Die Konstellationen* by Eugen Gomringer (1967).



Pucciarelli Menna –in art Tomaso Binga– with the series of *Dattilocodici* (1978) (fig. 3), where the artist superimposes different typewriter fonts generating new signs, anticipating the glitch aesthetic.

The advent of computer technology in the second half of the twentieth century brought about a further leap toward even more radical forms of image-writing: ASCII art and generative art. The former, widespread since the 1960s and 1970s, inaugurated a practice of character-based graphic composition, producing images that were the outcome of a 'grid logic' imposed by the digital medium. This shift becomes particularly emblematic in the context of two pioneering exhibitions, *Between Poetry and Painting* (1965) and *Cybernetic Serendipity* (1968) both curated by Jasia Reichardt for the Institute of Contemporary Arts in London. While the former brought together the 'analogical' experimentations heirs of concrete poetry, the latter put the spotlight on the new current of artists, poets and programmers who make use of the 'machine' to generate textual structures, reconfiguring the role of the author as the one who designs rules and algorithms, rather than manually plotting the work. Prominent among these artists were figures such as Kenneth Knowlton and Leon Harmon, who develop the first image translation scripts in ASCII (*Computer Nude*, 1967) and Vera Molnar, who bases her poetics on a series of formal instructions (of transformation and repetition) in computer programs, making the code the 'narrative' vehicle of an aesthetic idea and an operational tool for the realization of the work (*Interruptions*, 1968) (fig. 4) (*Hypertransformation of 20 concentric squares*, 1974) (fig. 5). The experimental work of this early moment in computer art laid the groundwork for contemporary generative art, in which prominent figures such as Casey Reas (*Still Life (RGB C)*, 2024) or Ryoji Ikeda (*DataVerse*, 2019) stand out, authors are known for using datasets or sound and visual data as inputs to generate dynamic real-time visualizations that change by reacting to their surroundings, making an abstract digital landscape visible. This contemporary period

Fig. 2. Reconstruction of *Concrete Work*. Generation via p5.js inspired by *Concrete Work* by Ruth Wolf-Rehfeldt (1979). The original work explores typography and geometry through typewriting art, creating a three-dimensional volume with repeating characters.

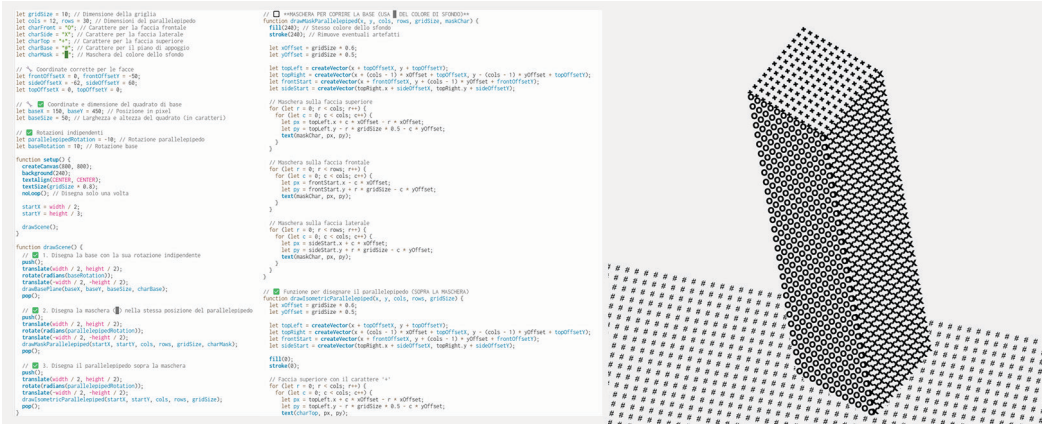
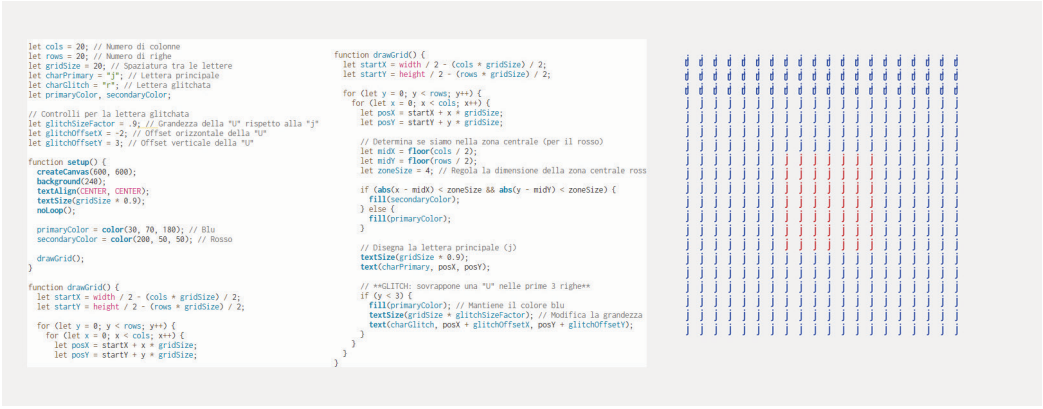


Fig. 3. Reconstruction of *Dattilocodici*. Generation via p5.js inspired by the *Dattilocodici* series by Tomaso Binga (1978). The original work explores the use of the typewriter for the construction of visual patterns and textual structures.



demonstrates how the focus of research is strongly on the development of the generative algorithm –as opposed to the control of the outcome– as demonstrated by Tyler Hobbs in *Fidenza* (2021), a collection of 999 works generated by a single algorithm, without any form of manual curation: a script that can explore a wide range of aesthetic possibilities while maintaining an internal coherence among all works.

Meta-èkphrasis

The idea of *èkphrasis*, refers to a rhetorical practice that makes description the focus of representation, capable of eliciting in the viewer an image so precise that it transcends its own referentiality, somewhere between direct observation and the imaginative act. Projecting this interpretation onto the complex twentieth-century trajectory of 'verbo-visual' compositions, a singular scenario opens up in which the relationship between 'describing' and 'representing' changes paradigm, where, the words themselves, instead of merely evoking an external form become images themselves. As early as the Futurist experience, the act of *èkphrasis* begins a transformative journey: Marinetti breaks the limits of the typographic page –as enunciated in *Technical Manifesto of Futurist Literature* [Marinetti 1912]– and materializes the sounds and noises of battle through the juxtaposition of characters and the use of onomatopoeia, transforming text into visual 'noise'. The Dadaist experience proceeds to transform the descriptive discourse into a semantic-figural collapse, anticipating and exaggerating what will be some of the foundations of the 'new typography' [Tschichold 1928]: the abandonment of symmetry, employment of sans-serif fonts, and attention to color and formal contrasts. These experiences, where the form of the composition replaces and overrides the ordinary sense of the text, represent an early inversion of the concept of *èkphrasis*: the image is not evoked through narrative, but an image is created in which the text acts as body and

Fig. 4. Reconstruction of *Interruptions*. Generation via p5.js inspired by *Interruptions* by Vera Molnar (1968). The original work explores the concept of random variation and disturbance in geometric structures, anticipating computational graphics.

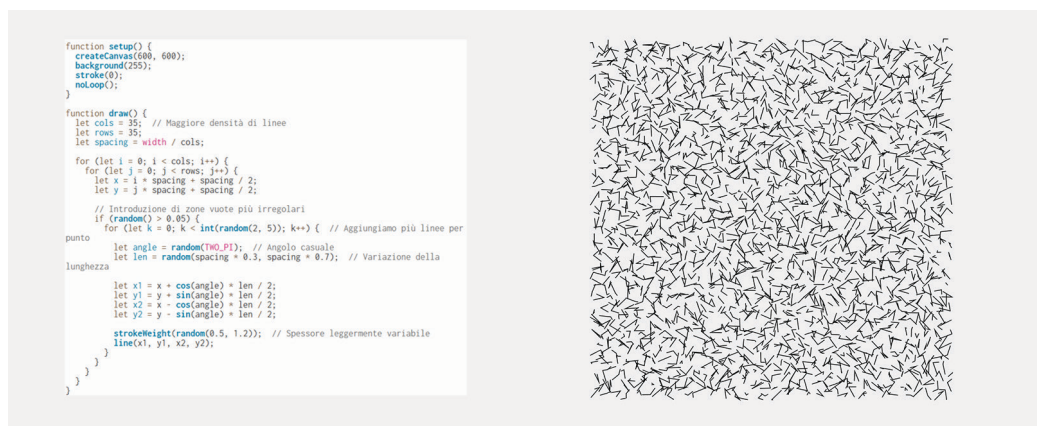
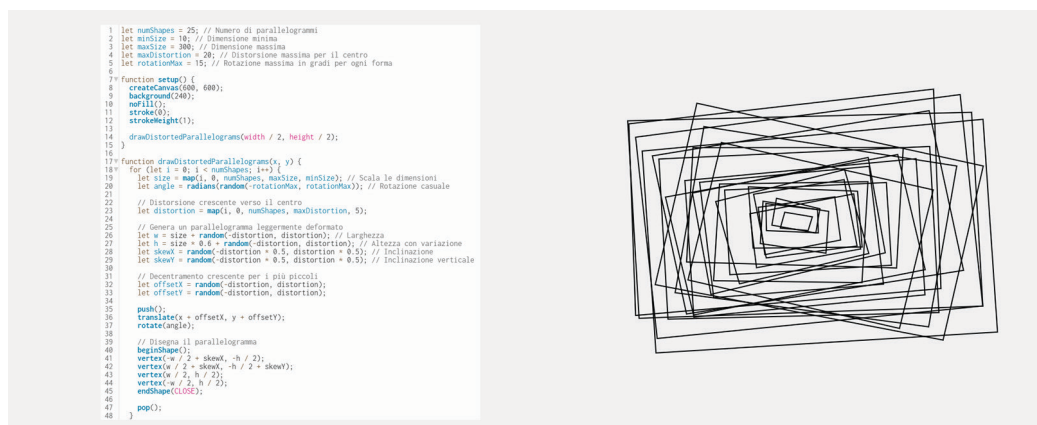


Fig. 5. Reconstruction of *Hypertransformation of 20 Concentric Squares*. Generation via p5.js inspired by *Hypertransformation of 20 Concentric Squares* by Vera Molnar (1974). The original work explores the progressive geometric distortion through variations of rotation and random deformation.



architecture, establishing a 'short circuit' between verbal and visual. Gomringer, the 'father' of concrete poetry, transforms this same concept into a poetics of reduction, where the text does not merely describe but 'is' the configuration itself; at the same time, the page is not just a neutral support, but an active space in which the composition –made up of signs, typographical pauses and contrast ratios– generates a multiple language, visual and verbal [Mager 2021].

Unlike previous experiences where composition suggested an external subject, concrete and post-concrete poets root the text in a self-sufficient reality: the perceptual experience itself –making experience of Gestalt theories [Spatola, Lora Totino 1967]– is both description and 'staging'. The *èkphrasis*, coincides with the typographic surface, which is already the 'thing' described or represented; language acquires a 'material' dimension that builds the very heart of poetic discourse, in a constant tension toward the 'concrete' and toward the transformation of the text into an object [1] [Bean, McCabe 2014].

Later experiences progressively diverge from the synthesis of text and representation represented by concrete poetry toward a progressive abstraction either of the verbal part or the signic part. In the former case the text loses its semantic value and makes the writing process purely 'physical', an artificial and independent texture. If we consider *èkphrasis* as a description capable of making an absent object 'see', here the text no longer represents 'something', but represents itself and its becoming [2] [Benveniste 1966].

Description has become a direct operation on the alphabet, a manipulative act that generates an image from the most basic components of language, letters and signs. This reification of text finds its evolution in ASCII art and, later, in computer art and generative systems: the work does not merely describe an absent subject, but is constituted as the subject itself, immediately translating itself into form and color. The image is no longer evoked by the text, but rather produced by the text; in the former case, the 'text' is both the code that converts the source image and the output that uses the typeface to redraw the image; in the latter case, the same text-code generates geometric forms and transformations in real time, replacing the description in the work with the writing of rules capable of originating the image that is the concretization of the text-program. The algorithm, as the text that establishes the rules and limits of the possible, becomes a device of immediate *èkphrasis*, making describing and constructing the image coincide in a single gesture. However, for the human user, the ultimate separation between text and image occurs, as the text-code becomes an 'unreadable' description except through the tool of the compiler that translates and implements the instructions contained within it, sometimes generating infinite morphological variants from a single input.

No-Stop Writing

A singular declination of the textual-visual approach can be found in the drawings that Andrea Branzi, together with the Archizoom group, elaborated for the *No-Stop City* project between 1969 and 1972 (fig. 6). Among the drawings illustrating the project are a series of ideogrammatic plans composed of typographic signs: a hypertextual architectural intervention that, although lacking a verbal message, reveals itself as an operation of convergence between descriptive act and theoretical act [Mirti 2010].

The use of typed characters, the patterns of dots and symbols distributed according to grid logic, show how written language, assimilated to a modular and potentially infinite system of signs, itself becomes a landscape in which the lack of classical figuration is translated into a 'text'. The graphic documents of *No-Stop City*, composed of letters, numbers and punctuation marks repeated at regular intervals, stage an 'urban writing' where words and symbols replace architectural elements. Branzi's replacement of classical figuration with a field of typographic signs brings *No-Stop City* closer to the conceptual dimension of the second period of concrete poetry, finding a meeting point in the reduction of the semantic aspect of language to emphasize an intrinsic spatial quality of geometric structures, capable of conveying meaning through graphic arrangement.

The abandonment of the traditional representational graphics of architectural drawing constitutes an experiment on the concept of 'non figurative architecture' [Branzi 2006], a critical project that rejects traditional symbolic apparatuses in order to attribute to the act of writing - as a representation of theoretical thought - the task of shaping a utopian reality of the project; the 'visual poetry' of *No-Stop City* challenges the concept of figurative architecture and simultaneously of language, through the poetic composition of signs that force the interpretation - or decoding - of the image/text by the 'reader'. Architecture goes from being a 'form' to be contemplated, to a 'system' to be read, reaching a further ecfrastic dimension, the metaphorical one.

Conclusions

A contemporary meta-*ekphrasis* represents the possibility of direct image production, leaving no room for an intermediate step of interpretation or mediation. A process that, through coding, has led to the indecipherability of the text while preserving its poetic character; through the total identification between descriptive language and the resulting image [Poli 2004]. A 'transfigured' *ekphrasis*, where the evoked absence resides in the text-description, yet amplifies the traditional narrative function of the text, transforming it into a 'visual code' that describes not only the procedure but also the form and dynamics of the work (fig. 7). The moment the string of text, the sequence of instructions, and the notion of 'program' acquire an autonomous artistic significance, the shift from descriptive representation to generative action is accomplished: a shift that not only testifies to the historical continuity between the typographic avant-garde and contemporary practices, but also suggests a profound mutation of the very idea of writing.

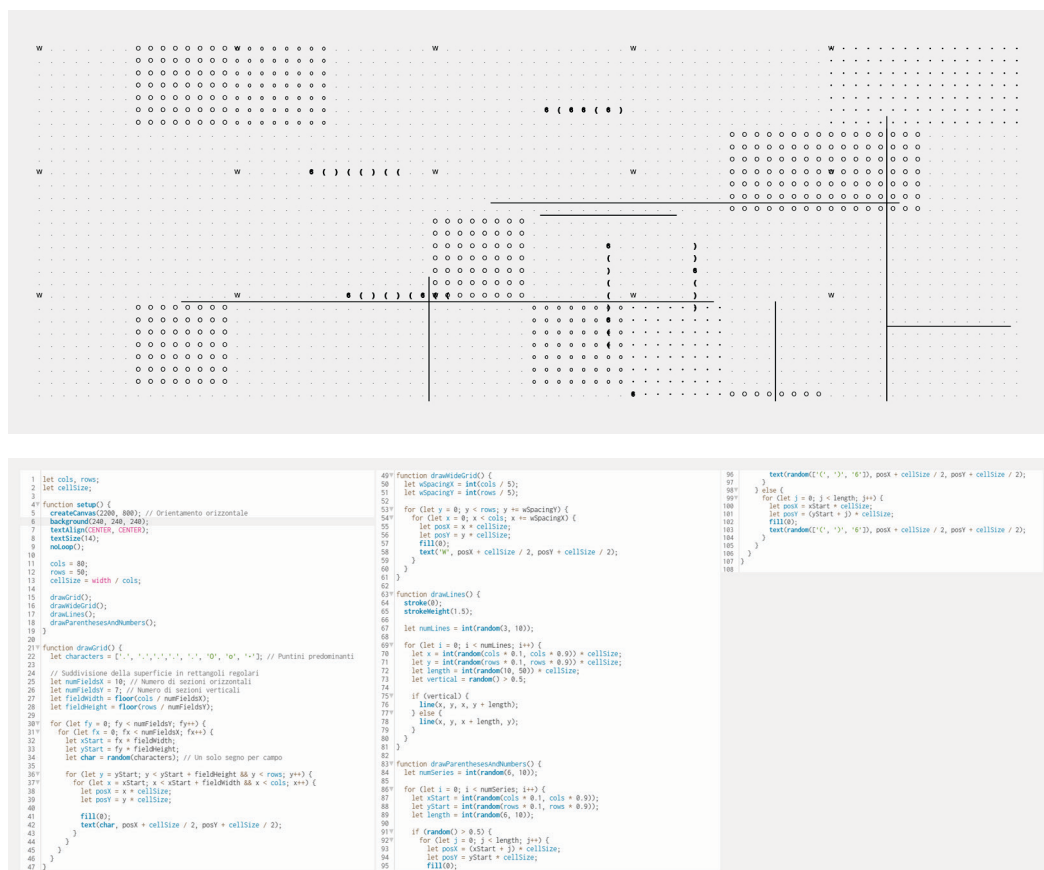


Fig. 6. Reconstruction of *No-Stop City*. Generation via *p5.js* inspired by *No-Stop City* by Andrea Branzi (Archizoom, 1969). The original work explores the concept of continuous urbanization through the use of modular grids and typographic repetitions.

```

1 let keywords = ["POESIA", "CONCRETA", "CODING", "GENERATIVO", "ARTE", "TIPOGRAFICA", "ASCII", "EKPHRASIS"];
2 let positions = []; // Per salvare le posizioni e bounding box delle parole
3 let maxAttempts = 500; // Limite di tentativi per posizionare una parola
4 let sizeOptions = [20, 40, 60, 80, 100, 120, 140, 160, 180]; // Dimensioni disponibili
5 let gridSize = 7; // Dimensione della griglia
6 let symbols = ["0", "1", "$", "%", "&", "7", "\\", "=", ""]; // Simboli di sfondo
7 let pg; // Buffer grafico per generare il testo
8
9 function setup() {
10   createCanvas(1900, 750);
11   background(255);
12   textAlign(CENTER, CENTER);
13   noLoop(); // Disegna solo una volta
14
15   let angleOptions = [-45, -30, -15, 15, 30, 45]; // Rotazioni diverse
16   let availableSizes = [...sizeOptions]; // Copia della lista delle dimensioni disponibili
17   pg = createGraphics(width, height); // Creazione del buffer grafico
18   pg.background(255);
19   pg.textAlign(CENTER, CENTER);
20
21   // Generazione e posizionamento delle parole chiave
22   for (let i = 0; i < keywords.length; i++) {
23     if (availableSizes.length === 0) {
24       console.warn("Tutte le dimensioni sono state assegnate, alcune parole potrebbero ripetere dimensioni.");
25       break;
26     }
27
28     let textSizeValue = random(availableSizes);
29     availableSizes = availableSizes.filter(size => size !== textSizeValue);
30     let angle = random(angleOptions);
31     let x, y, w, h;
32     let overlapping;
33     let attempts = 0;
34
35     do {
36       if (attempts > maxAttempts) {
37         console.warn("Impossibile posizionare `${keywords[i]}` dopo `${maxAttempts}` tentativi. Saltata.");
38         break;
39       }
40
41       w = textSizeValue * keywords[i].length * 0.65;
42       h = textSizeValue * 1.4;
43       x = random(w / 2 + 20, width - w / 2 - 20);
44       y = random(h / 2 + 20, height - h / 2 - 20);
45
46       overlapping = positions.some(pos => boundingBoxOverlap(x, y, w, h, pos.x, pos.y, pos.w, pos.h));
47
48       attempts++;
49     } while (overlapping);
50
51     if (overlapping) continue;
52
53     // Salvare posizione, bounding box e rotazione della parola
54     positions.push({ x, y, w, h, textSizeValue, keyword: keywords[i], angle });
55
56     // Disegnare la parola chiave nel buffer grafico
57     pg.push();
58     pg.translate(x, y);
59     pg.rotate(radians(angle));
60     pg.textSize(textSizeValue);
61     pg.fill(0);
62     pg.text(keywords[i], 0, 0);
63     pg.pop();
64
65     pg.loadPixels();
66
67     // Disegnare la griglia basata sull'immagine generata
68     textSize(gridSize * 0.9);
69     for (let y = 0; y < height; y += gridSize) {
70       for (let x = 0; x < width; x += gridSize) {
71         let index = 4 * (x + y * width);
72         if (index < 0 || index >= pg.pixels.length) continue; // Evita errori fuori limite
73
74         let r = pg.pixels[index];
75         let g = pg.pixels[index + 1];
76         let b = pg.pixels[index + 2];
77
78         if (r < 128 && g < 128 && b < 128) { // Se il pixel è nero (parte del testo)
79           fill(50); // Le lettere delle parole chiave sono grigie
80           let word = findKeywordAtPosition(x, y);
81
82           // Fix: se 'word' è null, scegli una parola casuale valida
83           if (!word || word.length === 0) {
84             word = random(keywords);
85           }
86
87           let letter = random(word.split(""));
88           text(letter, x + gridSize / 2, y + gridSize / 2);
89         } else { // Se il pixel è bianco
90           fill(150); // Anche i simboli di sfondo sono grigi
91           let symbol = random(symbols);
92           text(symbol, x + gridSize / 2, y + gridSize / 2);
93         }
94       }
95     }
96   }
97 }
98
99 // Funzione per verificare se due bounding box si sovrappongono
100 function boundingBoxOverlap(x1, y1, w1, h1, x2, y2, w2, h2) {
101   return !(x1 + w1 < x2 || x1 > x2 + w2 || y1 + h1 < y2 || y1 > y2 + h2);
102 }
103
104 // Funzione per trovare quale parola chiave è più vicina a una data posizione
105 function findKeywordAtPosition(x, y) {
106   for (let pos of positions) {
107     let w = pos.w, h = pos.h;
108     if (x > pos.x - w / 2 && x < pos.x + w / 2 && y > pos.y - h / 2 && y < pos.y + h / 2) {
109       return pos.keyword;
110     }
111   }
112   return null;
113 }
114

```

Fig. 7. Script for generating the cover: p5.js code used to create the cover image. The script randomly places keywords from the contribution, iterating until they are completely inserted, and overlays random symbols to generate the final pattern.

Notes

[1] Victoria Bean and Chris McCabe describe 'code poems' by alluding to a further extended definition of 'verbal concreteness'. The shift from offset printing to the use of software highlights how writing-with-image has become a performative and generative act: it is no longer a question of evoking a figure through the word, but of immediately forging the word in a visual configuration, in a space that can even move or react to the user.

[2] Émile Benveniste introduces the distinction between the semiotic aspect (the 'sign' to be recognized) and the semantic aspect (the 'discourse' to be understood), useful for differentiating Concrete Poetry from other verbal-visual forms and focusing on how, in this movement, the graphic configuration and the spatial placement of the signs are an integral part of the 'meaning'.

Reference List

- Bean, V., McCabe, C. (2014). *The New Concrete: Visual Poetry in the 21st Century*. London: Hayward Pub.
- Benveniste, É. (1971). *Problemi di linguistica generale*. Milano: Il Saggiatore.
- Branzi, A. (2006). *Modernità debole e diffusa. Il mondo del progetto all'inizio del XXI secolo*. Milano: Skira.
- de Campos, A., de Campos, H., Pignatari, D. (1975). *Teoria da poesia concreta – Textos Críticos e Manifestos 1950-1960*. São Paulo, Brasile: Livraria Duas Cidades [First ed. 1965].
- Marinetti, F. T. (1912). Manifesto tecnico della letteratura futurista. In L. Caruso (a cura di) *Manifesti Futuristi* 26. Firenze: Salimbeni.
- Mager, S. (2021). *Words, Form, Language. On typography, poetry and the work of Eugen Gomringer*. Zürich: Trjpto Verlag.
- Mirti, S. (2010). *Non-stop thinking*. <https://www.abitare.it/it/architettura/2010/01/25/non-stop-thinking/>.
- Poli, F. (2004). Tra parole e immagine. Tre aree di ricerca a confronto: poesia concreta, poesia visiva, arte concettuale. In M. Bandini, S. Bignami, F. Poli, G. Zanchetti (a cura di). *Verbovisuali. Ricerche di confine fra linguaggio verbale e arte visiva*. Milano: Skira.
- Spatola, A., Lora Totino, A. (1967). Situazione della poesia concreta. In *La Battana*, (12), p. 6.
- Trincia, D. (2015). *Tomaso Binga – Scrivere non è descrivere*. Napoli: Galleria Tiziana Di Caro. <https://www.artapartofculture.net/2015/12/05>.
- Tschichold, J. (1928). *Die Neue Typographie. Ein Handbuch für zeitgemäss schaffende*. Berlin: Bildungsverband der Deutschen Buchdrucker.

Author

Giovanni Rasetti, Università degli Studi "G. d'Annunzio" Chieti-Pescara, rasetti.giovanni@outlook.com

To cite this chapter Giovanni Rasetti (2025). Simultaneity of Description and Representation through Text: from Text Art to Generative Coding. In L. Carlevaris et al. (Eds.), *èkphrasis. Descrizioni nello spazio della rappresentazione/èkphrasis. Descriptions in the space of representation*. Proceedings of the 46th International Conference of Representation Disciplines Teachers. Milano: FrancoAngeli, pp. 1781-1796. DOI: 10.3280/oa-1430-c848.