

UGO PERSI

MAKSIMILIAN VOLOŠIN POETA E PITTORE NELL'EPOCA DEL SIMBOLISMO RUSSO

Maksimilian Aleksandrovič Kirienko-Vološin, più semplicemente Vološin per gli studiosi e Maks per gli amici, è uno di quei non rari artisti celebri nella loro patria e praticamente sconosciuti oltre i suoi confini. In realtà Vološin, che fu anche pittore, critico letterario, teatrale e pubblicista, è uno dei poeti più originali del vivace panorama letterario della Russia fra Otto e Novecento: originale non solo perché di vaglia, ma anche per il fatto che, pur essendo stato un personaggio assiduo nei variegati ambienti letterari di Pietroburgo e Mosca, non si è mai lasciato applicare una qualsivoglia etichetta. La sua lirica paesaggistica, ad esempio, frutto dei numerosi viaggi compiuti in molti paesi, non è poesia del realismo, così come i suoi versi filosofici poco hanno a che fare col mondo poetico dei simbolisti russi tanto attratti dalla filosofia di Vladimir Solov'ev, il maggiore filosofo russo, né con le loro infatuazioni stilnovistiche o preraffeallite. Del tutto estraneo è Vološin al demonismo e alle tetraggini dei decadenti.

Maksimilian Vološin era un gigante dall'aspetto bonario, innamorato della classicità greca e romana, della vita semplice e sana, del sole, della Crimea (figura 1).

Marina Cvetaeva, dopo la scomparsa di Vološin, scrive nei suoi ricordi sul poeta: «In Maks viveva un quarto elemento da tutti dimenticato: la terra. [...] Di lui, come delle montagne, si poteva dire: massiccio».¹ Nato a Kiev nel 1877 da padre russo e madre tedesca, dopo aver molto viaggiato, dall'Himalaya a tutta l'Europa, con due soggiorni prolungati a Parigi, nel 1916, ormai al tramonto del mondo di ieri egli torna in Russia e si stabilisce definitivamente sulle rive del Mar Nero, luoghi prediletti fin dalla fanciullezza, nell'amata Koktebel', dove morirà nel 1932.

Così Vološin scrive nella sua breve autobiografia:

Tornato in Crimea nella primavera del 1917, io non la lascerò mai più: non cerco scampo da nessuno, non emigrerò in alcun posto, e tutte le ondate della guerra civile e gli avvicendamenti dei governi mi passano sopra la testa.²

Criticato dall'*intelligencija* russa emigrata per non odiare abbastanza il regime bolscevico, anche nei tragici e tumultuosi avvenimenti della rivoluzione e della successiva guerra civile Vološin resterà fedele al suo atteggiamento di sempre nei confronti della contemporaneità: presenza e non ingerenza. Continuò ad amare la Russia, anche se non era più quella di prima, non la abbandonò, non la maledisse, continuò a far sentire la propria voce con la poesia e sui giornali, ma non si fece mai

¹ MARINA CVETAeva, *Živoje o živom (Cose vive su chi ancora vive)*, in *Vospominanija o Maksimiliane Vološine (Ricordi su M. V.)*, Moskva, Sovetskij pisatel', 1990, p. 237. Tutte le traduzioni dal russo nel presente articolo sono mie.

² MAKSIMILIAN VOLOŠIN, [senza titolo, sottotitolo del par.: *Semiletie. Vojna (1912-1919) (Settennio. Guerra...)*], in Id., *Stichotvorenija i poëmy v dvuch tomach (Poesie e poemi in due tomi)*, Paris, YMCA-PRESS, 1982, t. I, p. cx.



Figura 1. Fotografia di Maksimilian Vološin, Odessa 1919.



Figura 2. KONSTANTIN KOSTENKO, *Ritratto di M. Vološin*, 1925, cartolina.

bolscevico, né per convinzione, né per opportunità. Sembravano bastargli il mare e i rudi monti di Crimea, e l'eterna lotta dell'uno contro gli altri: arbitro unico – il sole. Bastavano, perché gli fornivano tutto quanto a lui serviva, e a loro lui tutto si dava; si identificava con quel paesaggio forte, tragico, impregnato di memorie greche, calpestato da innumerevoli popoli migranti, segnato dalle forme e dai nomi dell'Oriente. Mai, forse, un poeta e un paesaggio furono altrettanto intimamente fusi. Riferendosi alle rocce aspre del monte Karadag, antico vulcano spento che sovrasta Koktebel', negli ultimi due versi di una lirica datata 6 giugno 1918 (*Koktebel'*) Vološin scrive:

E sulla roccia che lambisce il golfo increspato
Il destino e il tempo han scolpito il mio profilo!³

«... un profilo di roccia» – ce ne dà conferma Marina Cvetaeva – «che scende nel mare. [...] La testa di un colosso dormiente, o di una divinità».⁴ Non si tratta di una comune identificazione lirica fra il *locus* e il poeta che lo canta. Qui siamo di fronte a un fatto abbastanza eccezionale come dimostra questa immagine (figura 2).

Vološin ammira quel lembo di Crimea, non si sazia mai di guardarlo, osservarlo, studiarlo: da questo singolare, appassionato rapporto nasce tutta una serie di opere che sono fra le più interessanti dell'epoca che va dall'inizio del Novecento fino a tutti gli anni '20. Si tratta di due cicli poetici, *Crepuscoli cimмери* e *Primavera cimmerica*, e di un vastissimo fondo di straordinari acquerelli. A un'attenta analisi dei due testi, quello dei cicli poetici e quello pittorico, ci si rende conto che essi non sono due *corpora* distinti che prendono le mosse da un unico soggetto, il paesaggio, ma stanno fra loro in una relazione quasi contrappuntistica: possono essere letti separatamente, ma l'armonia si raggiunge leggendoli con la consapevolezza di ambedue, e insieme. Uno arricchisce l'altro. Che Vološin ritenesse le proprie creazioni poetiche e pittoriche come espressioni tecnicamente diverse di un processo creativo unico è confermato anche dal fatto che egli corredeva quasi tutti i suoi acquerelli con qualche verso ispirato al paesaggio rappresentato; non una didascalia, ma come un'ulteriore pennellata, quella decisiva, a perfezionare il dipinto con la parola. Si conoscono 148 iscrizioni, probabilmente tante quanti sono gli acquerelli noti

³ VOLOŠIN, *Stichotvorenija i poëmy v dvuch tomach*, p. 139.

⁴ CVETAEVA, *Živoe o živom*, p. 239.

e rimasti, ma si suppone che, data l'attività pittorica pressoché quotidiana esercitata per anni e la generosità con cui Vološin ne faceva omaggio agli ospiti della sua casa, ve ne siano molti di più sparsi per la Russia e per il mondo.

Un uso non originale, quello di corredare di versi i dipinti, come del resto Vološin stesso ammette rivelandone la fonte: la pittura giapponese. Così scrive Vološin nel 1930 in una scheda autobiografica redatta per una mostra di suoi acquerelli:

Nel metodo di approccio alla natura, di studio e di resa della stessa io mi pongo nella prospettiva dei classici giapponesi (Hokusai, Utamaro), sui quali un tempo lavorai con cura e assiduamente a Parigi nella Biblioteca Nazion.[ale].⁵

Tuttavia, quello che gli viene dall'arte giapponese è, appunto, solo un metodo di approccio, poiché, come ho detto, Vološin acquisisce da tutti ma rielabora autonomamente. Nella stessa scheda autobiografica scrive ancora:

Nei miei primi anni io non ricevetti alcuna formazione pittorica specifica e non frequentai alcuna scuola di disegno, e ora considero tutto ciò come una grande fortuna poiché non mi sono legato ad alcuna tradizione e ho avuto così la possibilità di formare me stesso negli anni della maturità.⁶

Nella pittura e nella poesia di Vološin rientra tutta la sua formazione culturale, che è vastissima: da Nietzsche a Bergson, da Solov'ev ai simbolisti francesi, da Gautier ad Anatole France, dall'architettura gotica ai più vari paesaggi di tutta l'Euro-

⁵ MAKSIMILIAN VOLOŠIN, *O samom sebe (Su me stesso)*, in ID., *Stichotvorenija i poëmy v dvuch tomach*, t. II, p. 17.

⁶ *Ivi*, p. 13.

pa: da Roma alle Baleari, da Parigi ai Pirenei, alla Sardegna, alla Corsica... Paesaggi in cui Vološin non cerca di copiare la natura, ma di strappare i segreti dei suoi elementi, la luce, l'aria, l'atmosfera – la tragicità del loro rapporto reciproco:

Agli acquerelli, più che a qualsiasi altra tecnica pittorica, possono essere applicate le parole con cui Goethe dà inizio alla sua “teoria dei colori” che egli definisce come la tragedia del raggio solare passante attraverso tutta una serie di sfere appannate, frazionandosi e riflettendosi nelle profondità della materia.⁷

Alla tecnica dell'acquerello Vološin giungerà abbastanza tardi, nel 1914, circa dieci anni dopo i suoi primi tentativi in pittura. Gli stimoli a dedicarsi a questa tecnica pittorica sono sostanzialmente due: l'incontro con Rudolf Steiner e il successivo soggiorno a Dornach per collaborare alla costruzione del Goetheanum, e il secondo – l'inizio della Grande guerra.

Vološin, come in molte altre occasioni, si accostò all'antroposofia senza isterici entusiasmi; nel libro di memorie *Die grüne Schlange (Il serpente verde)* la prima moglie di Vološin, Margarita Sabàšnikova, scrive: «Dall'antroposofia Maks prendeva solo ciò che sentiva di per sé affine».⁸ Del resto lui stesso in una lettera all'amica Ju. Obolenskaja, parlando di Steiner, scrisse: «La mia protesta è più contro gli steineriani, nei quali

⁷ *Ivi*, p. 16. Per un approfondimento di questa problematica si veda: NYAKAS TÜNDE, *Stichotvornye i akvarel'nye pejzaži Maksimiliana Vološina (I paesaggi nella poesia e negli acquerelli di Maksimilian Vološin)*, Zöldhelyj-Deák Zsuzsanna et alii, *Sub rosa. In honorem Lenae Szilárd*, Budapest, EFO Kiadó és Nyomda Kft., 2005, p. 477.

⁸ MARGARITA WOLOSCHIN, *Die grüne Schlange. Lebenserinnerungen*, Stuttgart, Verlag Freies Geistesleben, 1968. La citazione è stata da me tradotta dalla versione russa: MARGARITA VOLOŠINA, *Zelenaja zmeja. Iz istorii odnoj žizni (Il serpente verde. Dalla storia di una vita)*, Moskva, Enigma, 1993, p. 251.

io vedevo delle persone “violentate dalle verità”, che contro lui medesimo. ... Tanto meno accettavo il dogmatismo dei suoi seguaci». ⁹ L’influsso degli insegnamenti di Steiner sull’opera di Vološin fu comunque importante e, per quanto ci riguarda, va considerato soprattutto nella prospettiva dell’interesse generale per la figura di Goethe e la teoria dei colori. D’altro canto, bisogna considerare il significato intrinseco dell’acquerello; così lo spiega Vološin: «Se la pittura ad olio lavora sui contrasti mettendo a confronto i colori più accesi con quelli più opposti, l’acquerello lavora su una sola tonalità e sul chiaroscuro». ¹⁰ È possibile scorgere nel trapasso da un grado di luminosità all’altro di una stessa tonalità, tipico dell’acquerello, un’affinità con alcuni principi dell’antroposofia che non considera separati il mondo corporeo e quello spirituale, ma confluenti l’uno nell’altro in un processo di graduale spiritualizzazione. Il secondo stimolo subito da Vološin verso l’uso dell’acquerello – più storicamente concreto – fu lo scoppio della Grande guerra. Essa lo aveva colto

a Basilea, poi a Biarritz, dove a causa dei tempi bellici dipingere dal vero era impossibile. In quegli anni chiunque dipingesse dal vero veniva sospettato, ovviamente, di spionaggio [...]. Questo fatto mi liberò dalle catene della natura e fu un beneficio per la mia pittura. L’acquerello non si addice al lavoro dal vero. ¹¹

La “terrestrità” dello spirito di Vološin, che non significa materialismo, spingeva l’artista a una pratica di quotidiano contatto fisico con il terreno aspro di quella regione assolata, col fruscio delle erbe xerofile toccate dal suo piede nel corso di lunghe,

⁹ Citato in *Vospominanija o Maksimiliane Vološine*, p. 642.

¹⁰ VOLOŠIN, *O samom sebe*, p. 16.

¹¹ *Ivi*, p. 15.

infaticabili passeggiate. Il paesaggio non va solo osservato, afferma Vološin, ma vissuto giorno dopo giorno, l'artista deve sentirsene intriso. È questo un altro dei principi guida del suo processo creativo: Vološin osservava il paesaggio non da fuori, per copiarlo, ma dentro di sé, dopo aver accumulato un'infinità di aspetti rielaborati nel suo intimo. Era il "suo" paesaggio quello che rappresentava sul cartone, era il suo paesaggio dell'anima.

Dopo aver attraversato, spesso a piedi, le contrade d'Europa, accumulato nella mente e nello spirito ogni suo possibile paesaggio, giunto e fermatosi in Crimea, Vološin s'accorse che tutte quelle vedute europee erano state cancellate dal paesaggio cimmerico che si era imposto nella sua mente e non l'avrebbe più lasciato. La Crimea orientale è una regione brulla, rocciosa, aspra; è l'antica terra dei cimмери, popolo nomade delle steppe ricordato da Erodoto e in poche altre fonti ma caduto nell'oblio dei popoli senza tracce. Tuttavia è Cimmeria il nome con cui Vološin ribattezza la penisola, lussureggiante in altre zone, che si protende montuosa nel Mar Nero sfuggendo alle bassure della steppa retrostante. Da qui i titoli dei due cicli poetici e del corpus di acquerelli: *Crepuscoli cimмери*, *Prima-vera cimmerica* e *Suite cimmerica*.

* * *

Come Vološin ha detto a chiare lettere, i suoi acquerelli non rappresentano paesaggi dipinti dal vero, ma sono ri-produzioni sintetiche delle sue infinite osservazioni di quegli oggetti naturali. Allo stesso modo le sue liriche non devono essere considerate un commento verbale a singoli acquerelli, ipotesi da scartare se non altro sul piano storico – la maggior parte delle liriche è

anteriore al '14 – ma anche su quello tecnico – l'acquerello può infatti mostrare un solo oggetto, mentre alla poesia è concesso di passare figurativamente da un oggetto all'altro e sintetizzarne le immagini. Il mio approccio, dunque, non si pone sul piano storico-filologico, ma su quello dell'affinità spirituale intrinseca che nega di per sé il rapporto di causa-effetto per instaurare una sorta di eteromorfismo dell'idea rappresentata.

Crepuscoli cimmeri contiene liriche composte fra il 1906 e il 1909. Una delle più significative sotto il profilo pittorico è la quarta, un sonetto, che ci dipinge il monte Karadag, riproposto anche in un acquerello (figura 3):

D'oro antico e di fiele ha intriso
il raggio serale i colli. Di porpora rossi, bruni,
i pennacchi d'ispide erbe come ciocche di vello fulvo.
Di fuoco i cespugli, qual metallo le acque.

Arcani e tetri i cumuli di macigni
e i massi di rocce nude nelle forre dilavate.
Nei crepuscoli alati – segni e figure...
Ecco, qua artigli grevi, là fauci mostrano i denti.¹²

A giudicare da quanto scrive nel suo saggio *La terre et les rêveries de la volonté*, pare quasi che Gaston Bachelard avesse letto questi versi: «Couleurs dures, sons durs, matières dures se lient ici en une *correspondance baudelairienne* de la dureté!».¹³ I riverberi delle estati infuocate sulle rocce dei monti intorno a Koktebel' sono quasi sempre presenti con infinite variazioni nella lirica e nella pittura di Vološin. Un chiaro esempio, anche

¹² VOLOŠIN, *Stichotvorenija i poëmy v dvuch tomach*, t. II, pp. 71-72.

¹³ «Colori duri, suoni duri, materia dura, si legano qui in una *corrispondenza baudelairiana* della durezza!»; GASTON BACHELARD, *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris, José Corti, 1948, p. 191.

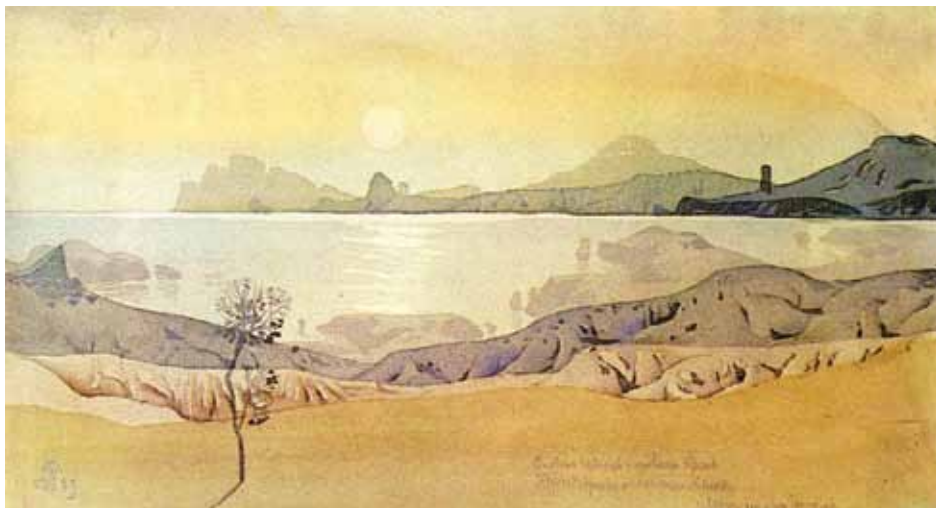


Figura 3. MAKSIMILIAN VOLOŠIN, *Koktebel' e in lontananza il monte Karadag*, 1929, acquerello.

nel titolo, è rappresentato dalla lirica *Meriggio* (1907, *Crepuscoli cimмери*):

D'erbe tenaci, odoranti e canute
è coperto lo sterile pendio della valle sinuosa.
Biancheggia l'euforbia. Strati d'argilla dilavata
scintillano d'ardesia e scisti e mica.

Sulle pareti di lavagna dall'acque erose,
polloni di capperi; un tronco d'ulivo secco;
[...]

E questa canicola opaca, e i monti nei veli di bruma,
e l'aroma d'erbe odorose, e i lampi di rocce d'argento vivo,
e l'astioso grido delle cicale e gli stridi dei rapaci –
[...]



Figura 4. MAKSIMILIAN VOLOŠIN, *Luce cinerina*, 1925, acquerello.



Figura 5. MAKSIMILIAN VOLOŠIN, *Il monte Karadag tra le nuvole*, 1929, acquerello.

Questa lirica, cui fa da contrappunto un altro acquerello con la fiumara disseccata e i terreni circostanti impietosamente segnati dalle intemperie, ci dimostrano quanto attentamente Vološin studiò la regione che poi andava raffigurando, nonostante la rielaborazione intima che ne compiva. È significativo che, proprio riferendosi a questa lirica, nel poscritto alla nota autobiografica per la mostra dei suoi acquerelli Vološin scrivesse:

Sono orgoglioso del fatto che i primi ad apprezzare i miei acquerelli siano stati i geologi e i volovelisti, come pure che il mio sonetto *Meriggio* fosse stato a suo tempo pubblicato in una rivista di viticoltura della Crimea. Questo è indice della loro *precisione*.¹⁴

Nel 1918 Vološin dedica al misterioso monte Karadag un'altra lirica, contenuta nel ciclo *Primavera cimmeria*, che illustra aspetti paesaggistici opposti rispetto a quelli testé esaminati; se là si prediligeva l'atmosfera infuocata di un crepuscolo estivo, qui assistiamo ad atmosfere e a colorismi decisamente autunnali (figure 4 e 5):

Barriera alle onde e ai venti
la parete del vulcano dilavato,
come cattedrale che s'innalza,
sorge dalle nebbie grigiazzurre.
Sulle cresse di piane impallidite,
esauste d'incontenibili fremiti,
fai rotta col vascello ai suoi piedi
in una deserta sera – e solo.
E sugli specchi vivi
sorgerà il monte oscuro,
qual fiamma che divampa
d'un falò impietrito.¹⁵

¹⁴ *Ivi*, p. 19.

¹⁵ VOLOŠIN, *Stichotvorenija i poëmy v dvuch tomach*, t. I, p. 137.



Figura 6. MAKSIMILIAN VOLOŠIN, *Sole*, 1927, acquerello.

A questi versi si può riferire anche l'acquerello successivo, che manifesta una sorprendente corrispondenza con una lirica del 1907, la sesta di *Crepuscoli cimmeri* (figura 6):

Il giorno di nebbie ha aperto un occhio d'oro,
e un pallido raggio, irrorato dall'onda,
scivola, frantumato, sulle profondità fosche,
quasi una spiga di giorno dai campi d'Oriente.

Nelle fibre di lino d'oro riluce un pallido cerchio
di nuvole perlacee, e il sole, come ragno,
oscilla nella rete di una ragnatela di diamanti.¹⁶

¹⁶ *Ivi*, p. 73.

Queste immagini di mezza stagione, per così dire, sono tuttavia meno frequenti in Vološin; ancor più rare quelle decisamente primaverili (figura 7):

Incontro alla primavera risuona sui monti
l'incostante cicaleccio dei ruscelli;
sugli scisti sveltano gli steli d'euforbia
in file di pallide candele.

E sulle radure umidomuscose,
fra le foglie marce per l'inverno –
macchie vaghe di cespugli
sfogliati d'un viola vaporoso.



Figura 7. MAKSIMILIAN VOLOŠIN, *Freddo marzo*, 1929, acquerello.

E le fronde tendono agli spazi
e invocano l'arrivo di Primavera.¹⁷

Il sincretismo che contraddistingue l'esperienza culturale di Vološin – ortodossia, cattolicesimo, massoneria, steinerismo, occultismo, buddismo – è affine alla fusione delle valenze estetiche portate da quelle esperienze. Le immagini e gli oggetti osservati nel corso degli anni, dei viaggi, delle personalità incontrate, si richiamano l'una l'altra, si fondono, s'intrecciano. Così, nella mole del vulcano che si erge dalle onde del mare simile a una cattedrale, come in uno specchio si riflette l'immagine di un'altra mole rappresentata in una lirica del 1906, *Notte*, contenuta nella raccolta *La stella Assenzio*:

Nel firmamento d'azzurro splendente,
nel pulviscolo di stelle adamantine,
fili di linee in tensione
han tessuto reti cinerine.

Negli spazi montani, agili,
s'impennano moli di pietra...
Elastiche ali d'uccello
sono le ali delle chiese antiche!¹⁸

Se nei versi precedenti sul Karadag il monte veniva paragonato a una cattedrale che svetta nel cielo, in queste due quartine l'immagine della montagna si fonde con quella di una cattedrale gotica, ma è una cattedrale reale, quella di Rouen, che Vološin visitò nel 1905 in compagnia della teosofa russa Anna Minclova.¹⁹

¹⁷ *Ivi*, pp. 132-133.

¹⁸ *Ivi*, pp. 62-63.

¹⁹ Anna Rudol'fovna Minclova (1860?-1910).

Probabilmente si è già avvertito che la terra, la roccia, le montagne sono il nucleo dell'immaginario naturalistico di Vološin; e tuttavia esse non sono l'unico elemento – se lo fossero, probabilmente il poeta non sarebbe stato catturato dal fascino di Koktebel' che non è costituito principalmente dai monti, ma soprattutto dal mare. Se è vero che terra, rocce, monti sono gli elementi che lui sentiva più affini alla propria natura, è probabilmente vero che la sua *rêverie* artistica, per usare strumenti terminologici bachelardiani, viene dinamizzata dall'incontro-scontro con l'altro elemento primigenio, l'acqua. Le frequenti allusioni del poeta al proprio piede, che calca la roccia dei monti di Crimea così come la pietra della cattedrale gotica, altro non sono che desiderio di pervenire alla conoscenza mediante la lotta, attraverso l'opposizione di Io e non-Io per conquistare l'assoluto.

Di nuovo scalzo mi trascino;
luccica nel vento la stipa;
cosa c'è di più tenero della polvere
d'una strada di steppa da molti battuta?²⁰

La lotta del mare con la roccia negli acquerelli e nella poesia di Vološin, o anche solo la compresenza pacifica, ma senza fusione, dei due elementi, è affine al rapporto fra Vološin e la roccia dei monti. Nei suoi acquerelli, ancor più che nelle liriche, principalmente tre elementi si presentano costanti: monti, mare, cielo, ove quest'ultimo equivale alla sintesi ideale dei primi due (figura 8).

Nubi rotolano negli abissi dei verdi
deserti raggianti del sole sorgente

²⁰ VOLOŠIN, *Stichotvorenija i poëmy v dvuch tomach*, t. I, p. 135.

e scendono le ombre dai monti nudi
dal color di miele e della rosa.

[...]

Celati i monti dall'azzurro di macchie e linee –
sfumature di madreperla...

Come un grappolo di pallido glicine lilla
fiorisce il mattino.²¹



Figura 8. MAKSIMILIAN VOLOŠIN, *La Porta d'oro*, s.d., acquerello.

²¹ *Ivi*, p. 133.

Maksimilian Vološin poeta e pittore

«Di lui, come delle montagne, si poteva dire: massiccio», ricordava Marina Cvetaeva. Eppure in Vološin, e lo abbiamo visto e udito, la corporeità – la pietrosità, vorrei dire – pareva fondersi naturalmente con l’aspirazione a raggiungere risultati artistici quanto più possibile eterei: le rocce e le acque in lotta eterna trovano la loro sintesi nel cielo e nella luce che da esso fluisce e tutto il paesaggio circonfonde.

Ugo Persi
Università degli Studi di Bergamo

ABSTRACT

Maksimilian Vološin (1877-1932) was a key figure in the world of Russian arts in the 1800s and the 1900s. He was an important poet and a painter, more as a hobby than as a profession, and he is the author of various poetic verses and also the artist of a series of numerous watercolours. Two series of poems and nearly all the watercolours made by Vološin are dedicated to the place he chose, the southern coast of Crimea, which he called “Cimmeria”. This paper aims to show how the verses dedicated by the poet to that coast are not a kind of caption to the watercolours or, vice versa, the watercolours an illustration of the verses, but how both verses and watercolours are a synthetic, literary and visual expression of Vološin’s perception of those landscapes and he thus becomes the creator of landscape-inspired verses and poetic landscapes.