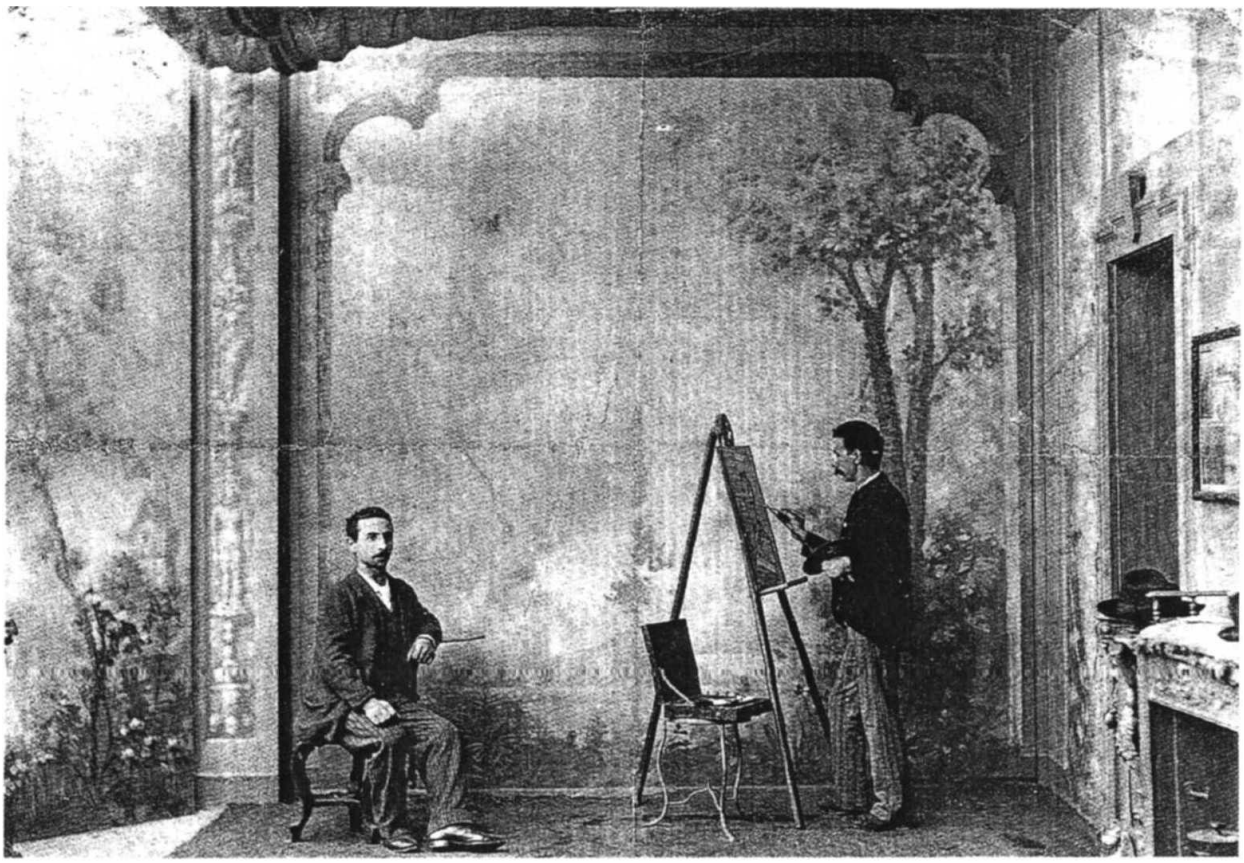
PITTURA COME VITA

(testo di Attilio Mazza dal catalogo della mostra antologica del 1990)

L'ultimo decennio zanardelliano, a Brescia, fu carico d'iniziative e di tensioni. Negli anni Novanta Giuseppe Zanardelli assunse ruolo nazionale, presidente della Camera dal 1892, ministro e presidente del Consiglio. A lui affluirono dalla provincia bresciana istanze di ogni tipo, espressioni della sempre acuta spaccatura con i cattolici, segnata già dieci anni prima dall'inaugurazione del monumento ad Arnaldo.

II mantovano Giacomo Mutti, decoratore di buon nome, «pittore di stanze» , si legge nella scheda anagrafica, dopo la scomparsa del padre nella campagna garibaldina di Francia, giunse a Brescia con la madre nel pieno dei contrasti tra zanardelliani e cattolici, forse simpatizzante del fronte laico. Lo si può arguire, oltre che dai precedenti garibaldini del padre, dagli impegni di lavoro tra i quali, net primi anni del secolo, quelli per il Credito Agrario che, a pochi lustri dalla fondazione, aveva affidato al Tagliaferri la nuova prestigiosa sede di piazza Duomo. Si trovò cosi a fianco di artisti bresciani affermati, come il Castelli, chiamati a realizzare le grandi decorazioni dello scalone e della sala delle assemblee. Ebbe aiuti di bottega, tra gli altri, Gaetano Cresseri e Giuseppe Mozzoni; per qualche anno fu pure docente della Scuola Moretto.



in una immagine di fine ottocento il padre di Adolfo Mutti esegue un ritratto in uno studio fotografico

A Brescia Giacomo Mutti incontrò pure la donna che gli sarebbe stata compagna per la vita, Vittoria Zucchi, di nobile famiglia mantovana; un colpo di fulmine coronato da matrimonio. La prima casa dei coniugi fu in piazzetta Tito Speri 47, presto allietata da numerosa prole.

Adolfo, sestogenito, nacque il 16 gennaio 1893. Era una domenica fredda, il cielo carico di neve che nella notte ammantò la città; un paesaggio sempre amato dal pittore. Le cronache astrologiche segnalavano, al principio dell'anno, Marte e Giove «*nel segno di Ariete, quasi in opposizione con Saturno nella Bilancia, mentre il Sole e Mercurio nel segno del Capricorno a formare il quartale con Giove e Saturno*».

Adolfo dimostrò precoce attitudine al disegno. I primi stimoli gli giunsero proprio dagli apprezzamenti del padre, il quale, tuttavia, conoscendo la dura vita d'artista, volle offrirgli un'alternativa facendogli frequentare un corso completo di studi sino al diploma presso la Scuola normale di Treviglio (Istituto magistrate) ottenuto nel 1910.

Prevalsero le ragioni dell'arte. Quel giovane, già dalla figura, si sarebbe detto non vocato all'insegnamento, breve esperienza conclusa in pochi anni: non molto alto e magro, rispecchiava nel portamento un'interiore senso di armonia, un fare naturalmente aristocratico che con l'età si arricchirà del fascino dei capelli candidi. Gli anni non mutarono invece la corporatura minuta e i piccoli occhi grigi mobilissimi che parevano accendersi quando si accalorava a parlare d'arte. A renderlo caro a molti, il rispetto per le persone: mai una parola lesiva dell'altrui lavoro, pur esprimendo, con caratteristica ma non rude schiettezza, il proprio parere su certi modi di fare pittura. In questa sua naturale amabilità, il segreto di tante amicizie, anche fra i colleghi, in ogni periodo della lunga esistenza.

Nell'attesa di uno sbocco s'iscrisse ai corsi della scuola comunale di disegno, arti e mestieri intitolata al Moretto, ove insegnava il Castelli; una scelta opportuna, capace di risvegliare in lui quel senso del colore che assumerà nel tempo connotazioni specifiche, al punto da apparire ad alcuni critici addirittura negative. Fu grazie al Legato Brozzoni dell'Ateneo, vinto nel 1911, che potè dedicarsi interamente all'arte entrando all'Accademia Carrara di Bergamo.

«*In commissione* - ricordò - *c'era Dall'Oca Bianca; fu lui ad assegnarmi il Brozzoni. L 'anno prima l'aveva vinto Fiessi che andò a Bergamo. Ma quando il professore lo mise a copiare i gessi, lui piantò tutto e se ne tornò a Brescia. Per cui il Legato rimase libero e l'anno successive fu nuovamente bandito il concorso*».

Sin dai primi decenni dell'Ottocento i pittori bresciani, oltre che a Brera, centro fra i più attivi, guardarono alla Carrara meno conformista della braidense. A Bergamo, concluso il periodo romantico, il rinnovamento dell'arte segui uno sviluppo spiccatamente lombardo sul versante realista; un fare bozzettistico della rappresentazione per renderne l'immediatezza; un percorso che era stato anche di Ponziano Loverini, indimenticabile maestro del Mutti.

I tre anni nella città orobica, decisivi per la formazione del giovane - e che tuttavia non misero in ombra la vena coloristica - furono importanti anche per amicizie, soprattutto quella con lo scultore Nino Galizzi, durata l'intera vita.

Un altro bergamasco, l'avv. Silvio Barbieri, rievocò quegli anni ardenti e pieni di speranza in una fantasia di sapore dantesco tra le mura e i viali di Bergamo, al «*Punto d'incontro*» degli allievi del Loverini, ove avrebbero dovuto ritrovarsi ogni qual volta uno se ne fosse andato. Emerge il ritratto di un Mutti acuto e arguto - come sempre fu nella vita -, colto,

capace di penetranti e originali riflessioni sull'arte; pagine che riportano al vivo una stagione, assieme al rimpianto di non averla potuta fermare.
Gli studi alla Carrara furono troncati dal servizio di leva e dall'evento bellico, esperienza che tuttavia non offuscò la sua singolare personalità. I lunghi anni di prima linea furono, come per il Gadda, un esercizio d'interiore disciplina; vita dura di capitano di Fanteria in trincea nella zona del Pasubio, sul monte Castellieri, confortata da nuove amicizie come quella con il sottotenente Barbieri al quale si deve la memoria di quei giorni difficili e lacerati, ma pieni di speranza.

Una sera, dopo la distribuzione del rancio sul monte Castellieri, durante una pausa di riposo in un anfratto roccioso, il discorso cadde sull'arte. Fu chiesto al Mutti perche non avesse portalo matite e colori.
- Veramente mi hanno mandato al fronte per fare il guerriero e non per fare il pittore. E poi io - a dirla chiara - credo che vi sia assoluta incompatibilità fra la vita militare e la pittura; o per lo meno, tra la vita militare e il pittore Mutti, v'e incompatibilità assoluta.
E ancora:
- Entrammo in guerra per condurre a termine l'unità d'Italia ed ora dobbiamo arrabattarci per uscire fuori dal disastro di Caporetto. Insomma io sento che se qui mi mettessi a dipingere ritratti di guerrieri e paesaggi di guerra non sarei di nessuna utilità per la Patria, che ha bisogno di gente che si batte per poter uscire da questo pasticcio. E così ho preferito dimenticarmi di essere pittore. E finchè durerà il conflitto non prenderò in mano i pennelli.
In quelle conversazioni tornarono nomi di amici comuni, soprattutto quello di Nino Galizzi. Mutti chiese al Barbieri se conoscesse lo scultore bergamasco, che fu all'Accademia il suo più caro amico.
- Certo che lo conosco. Diamine, come si potrebbe non conoscere Nino Galizzi a Bergamo? E' ammiratissimo come scultore, e come uomo, dalle donne.
- Eravamo amici inseparabili - replicò Mutti -, *Ma ci ritroveremo certamente dope la guerra, più amici di prima, se saremo vivi (...) Dove si trova?*
- Non molto lontano di qui, al Pian delle Fugazze, caporalmaggiore addetto al comando del 63° reggimento di Fanteria (...) ha promesso che un giorno o l'altro verrà qui a trovarmi.
E Nino Galizzi, elegantissimo e bellissimo come un attore, arrivò un giorno a Castellieri, assai festeggiato.
Anche nell'evento bellico Adolfo Mutti s'impose ai nuovi amici per lucidità concettuale, tensione interiore, severità di comportamento per cui nulla concesse all'opportunismo; un rigore morale che mantenne pure negli anni successivi, in particolare attorno alla metà degli anni Venti, quando un atteggiamento possibilista avrebbe potuto schiudergli la porta del successo: la direzione dell'Accademia Carrara, incarico di prestigio che avrebbe

meritato e che toccò «*a un altro, perche lui non era uomo di "saluto romano"*», amarezza che lo segnò per la vita intera.
Fu smobilitato nel 1920, a ventisette anni. Per non pesare sulla famiglia, trasferitasi al Quartiere Bottonaga, entrò nel laboratorio di restauro dell'antiquario Ottorino Vitale in via S. Faustino, ove rimase sino al matrimonio, senza trascurare il grande amore per la pittura.
In quel primo dopoguerra, le novità dell'avanguardia artistica non sconvolsero la quiete bresciana, dominata da personaggi come Bertolotti e dagli ancor giovani Trainini per la pittura e Botta per la scultura; così come in precedenza non l'aveva scossa il vortice del primo Futurismo, in cui fu per altro risucchiato Romolo Romani. Tuttavia non mancarono personaggi aperti a nuovi orizzonti, quali l'avv. Piero Feroldi, voce influente della critica. Feroldi compì scelte precise guardando lontano, visuale che lo portò ad escludere sensibilità come quella del Mutti, fedele alla nostra tradizione culturale; un artista che pur godette della considerazione di un altro autorevole critico bresciano, Fortunato Vicari, in un rapporto di stima non sospetto proprio per la rifiutata adesione al fascismo sollecitata al giovane pittore anche da autorità cittadine.
II Mutti, nella piena maturità e nella sua prima felice stagione che si esaurì nella seconda meta degli anni Trenta, coltivò in totale autonomia l'attitudine al colore, propensione che si può collegare a quel filone autenticamente bresciano di ascendenza veneta: la lezione tiepolesca passata quasi indenne attraverso i movimenti di fine Settecento e Ottocento. Ciò non significa che egli ignorasse gli apporti successivi che impressero una svolta decisiva all'arte, di cui fu importante interprete a Brescia l'ammirato Francesco Filippini. Ebbe subito l'apprezzamento anche dei più anziani colleghi; il Cresseri gli acquistò un quadro, un onore e un incoraggiamento che non dimenticò mai.
Tra le amicizie del primo dopoguerra, quelle con Giulio Cantoni e Virgilio Vecchia. II legame in particolare col Vecchia - assieme al quale già sin nel 1920 usci a dipingere nei dintorni della città -, uomo da lui tanto diverso in arte e in politica, chiarisce la disponibilità del Mutti, aperto all'incontro e al confronto, pronto all'umana partecipazione nella massima tolleranza, come del resto dimostrerà, nella seconda metà degli anni Quaranta, il rapporto con il bergamasco avv. Barbieri, monarchico militante, affetto non scalfito dalla contrapposizione repubblicana.
All'inizio degli anni Venti, ritrovò il suo spazio di lavoro in Palazzo Ferrazzi di via Marsala, dove ebbe studio e preparò la prima uscita del '21: la partecipazione alla Mostra nazionale della Società amatori e cultori d'arte di Torino: «*Mandai una figuretta e me l'accettarono* - ricorderà anni dopo -. *Non era come adesso che tutto viene accettato; allora bisognava passare sotto la forca caudina del Comitato di ammissione. Il fatto di essere accettato era già per me una vittoria. Di quel soggetto ne feci due: una ragazza con camicetta bianca e una con camicetta violetta. Uno fu acquistato dal Magnocavallo, allora un personaggio, mecenate del Bosio; l'altro fu acquistato dal mio collega Virgilio Vecchia. Fu anche esposto in una mostra al Ridotto del teatro Grande*».
Le ragioni della vita, oltre a quelle dell'arte, resero pieni quei giorni: l'incontro con Ilda Guerini che porterà all'altare nel marzo del 1925, mettendo casa in via Mazzini 38, presto allietata dalla nascita del figlio Giacomo.
Alcune importanti opere gli confermarono la stima di autorevoli personaggi, quali il direttore dei musei cittadini Giorgio Nicodemi che favorì la concessione al Mutti di uno studio in alcuni locali adiacenti alla Pinacoteca. La nuova situazione lo spinse ad un più

impegnativo lavoro, coronato nel 1925 dal nuovo riconoscimento del Legato Brozzoni e successivamente da una serie di presenze in collettive alla Bottega d'arte Dante Bravo di piazzetta Paganora, quindi da Campana.
Nel giugno del 1926 il Loverini «*sentendosi diminuire nel vigore solito*» presentò le dimissioni dalla Carrara e la Commissione aprì il concorso per la successione. Vi partecipo anche il Mutti con un «*ritratto di ricchezza coloristica davvero sontuosa, che stravinceva ogni confronto*». Ma il Loverini non ebbe voce in capitolo «*e quelli della giuria forestiera, avevano i loro beniamini da premiare*». Da quell'amara esperienza non si riprese più; il suo pessimismo comincio «*dall'ingiustizia patita in quel concorso*».
Due anni dopo, nel 1928, l'affermazione artistica giunse per altra strada: in febbraio la prima personale alla Bottega d'arte Dante Bravo; in marzo l'annuncio dell'invito alla Biennale di Venezia; in novembre la presenza a Milano.
II Vicari salutò la prima esposizione con entusiasmo: «*Finalmente, vincendo la sua innata ritrosia, Adolfo Mutti, si presenta alla ribalta delle Mostre personali. Chi conosce I'artista e l'uomo e ne apprezza la personalità e I'ingegno, non può che rallegrarsene. E questo non perchè 1'odierno avvenimento che ha suscitato, anche fuori di qui, il più vivo interessamento abbia mutata quella che è la fisionomia del pittore e ne abbia cresciuta la potenza (perche Mutti non aveva certo bisogno di questo battesimo per dare prova del suo talento di artista pieno di risorse e diciamolo pure di avvenire), ma perche in questo suo atto, quanti lo conosciamo, vediamo finalmente superata in lui, se non del tutto vinta, una vera e propria crisi di coscienza, crisi che lo ha fatto vivere fin qui in una solitudine più umile che disdegnosa, più timorosa che fiera*».
Un eccesso di autocritica, dunque, lo tenne lontano dal pubblico per molti anni; atteggiamento altamente apprezzabile perche scaturito dalla consapevolezza «*dei grandi problemi che presiedono e governano l'arte*» , rispettoso come fu «*della tradizione, cultore fervente e appassionato dei grandi maestri*».

Il pittore con la moglie, la cognata Enrica ed il fratello Goffredo

II Vicari, che ben conosceva il pittore e soprattutto l'uomo ormai trentacinquenne, scrisse che a lui era accaduto «*come a tutti i temperamenti profondamente religiosi che conce-piscono l'arte come un pure atto di fede ed un assoluto modo di vita, di sentirsi stroncato, invece che animato, dinanzi alla maestà di una grande opera*» . Tuttavia, nato pittore, non potè sfuggire al proprio destino: «*riprendere tavolozza e pennelli e darsi, senza nulla perdere in umiltà e in consa-pevolezza, alla propria vocazione, al proprio sogno, al proprio tormento*».
Altro successo, l'invito alla XVI Biennale di Venezia, assieme all'amico Virgilio Vecchia e allo scultore Claudio Botta; Biennale importante, con una sala riservata a Sironi e ai giovani lombardi. Ma a Brescia la scelta veneziana non fu da tutti apprezzata, se il Vicari dovette scendere polemicamente in sua difesa dalle colonne del quotidiano locale per I'assegnazione allo stesso Mutti di un premio minore in luogo del Magnocavallo, attribuito al Botta: «*I premi d'incitamento generalmente si conferiscono a coloro che, pur avendo delle qualità, non sono ancora riusciti nè a*

sceverarle, nè a imporle, e poi, siamo sinceri: che cosa significa questo premio d'incitamento data proprio ad un artista come il Mutti, dato che il premio per I'opera migliore (valore assoluto) e stato assegnato al Botta? Che il Mutti sia degno solo di incitamento? Non lo crediamo perché ammettendo ciò dovremmo escludere che gli altri premi siano stati dati al merito assoluto. Ma poichè così non è, dobbiamo concludere, che l'incitamento a Mutti potrebbe avere tutto il valore di un voto di sufficienza. Ebbene, poichè nessun premio in apparenza e più dubbio di questo, anche se la volontà del donatore intenda assegnarlo all'opera migliore di pittura o scultura esposta da artista bresciano, sarà bene affermare subito che fra tutti gli artisti bresciani così detti giovani, espositori o no, premiati o no, il solo forse che non abbia bisogno di particolari incitamenti, perche anche in materia d'arte è fuori di minorità, questi è proprio Adolfo Mutti. Abbiamo voluto di proposito mettere in rilievo questa strana anomalia perche se, come si afferma, il legato Magnocavallo è fra i più ambiti, ad esso si dia il valore che gli compete, valore cioè di premio da conferirsi senza nessun incitamento alla migliore opera di pittura o di scultura esposta da artista bresciano, dando di conseguenza altro significato e valore al legato Bettoni-Cazzago il quale, anche per I'esiguità dell'importo è, o dovrebbe essere, meno importante del primo».

A sostegno della tesi, il Vicari esaltò le qualità indiscusse del Mutti, «*il più colorista fra i pittori bresciani*»; un amore per cui la sua pittura non ha «*nessun altro significato che quello di una piena orchestrazione di toni, cantante a piena voce tutte le gamme di un mondo colorico suscitatore di immagini, ma che ad immagini non vuol sottomettersi. Pittore edonista il Mutti ripudia tutto ciò che sa di metafisico, tutto ciò che è frutto di volontà, per abbandonarsi con gioia, che potrebbe definirsi manciniana, al suo estro, al suo istinto soprattutto di pittore nato*».

Le ragioni della polemica - stando ai successivi eventi - risultano abbastanza esplicite. Mutti seguiva una sua strada, al di là delle mode più o meno dechirichiane e delle correnti di Novecento. Pochi anni dopo, dalle stesse colonne, l'avv. Feroldi replicherà indirettamente al Vicari colpendo duramente il Mutti, il quale si chiuderà come un riccio, abbandonando il campo.

Polemiche sotterranee a parte, egli continuò la sua presenza partecipando in novembre alla collettiva allestita a Milano dalla "Famiglia Bresciana" e di cui ancora il Vicari diede puntuale notizia, informando che vi parteciparono «*tutti gli artisti nostri residenti a Brescia e a Milano. L'idea di organizzare in un centro artistico di prim'ordine, come quello della capitale lombarda, una mostra di opere degli artisti bresciani, e stata veramente ottima, ed avrebbe certamente dato al pubblico e alla critica un concetto esatto del valore della pittura bresciana, se la Giuria di accettazione fosse stata più severa nella scelta (sic!). Le opere che hanno destalo fra gli amatori il maggior interesse sono senza dubbio quelle presentate da Cantoni, Vecchia, Monti e Mutti, i quali in fondo sono i più schietti rappresentanti della nuova pittura bresciana e nei quali si fondano le speranze di tutti coloro che credono nell'arte nostra per fortuna squisitamente provinciale (sic!)*» .

La fertilità di quel 1928 è attestata anche da alcune opere muttiane di grande rilievo, a cominciare dal ritratto al conte Teodoro Lechi col nipote, punto fermo della sua produzione più matura, confermata da tutta la ritrattistica che ebbe per committenti, negli anni successive le più importanti famiglie bresciane.

L'invito a partecipare una seconda volta nel 1930 alla Biennale di Venezia, la XVII, fu ulteriore affermazione, anche per la significativa presenza fra gli artisti bresciani - oltre a Virgilio Vecchia e Angelo Righetti - di altri due personaggi: Cesare Monti, milanese ormai

dagli anni Dieci dove si accasò nel 1920, apprezzato nella città natale per il ciclo di vedute dipinte a partire dal 1927; Cagnaccio di San Pietro - desenzanese, ma sostanzialmente veneziano - già inserito nella corrente Novecento, ora rivalutato pure nel filone del Realismo magico. Fu quella la Biennale della postuma consacrazione di Modigliani, con una sala allestita da Lionello Venturi; altre rilevanti presenze italiane, quelle di Morandi, Carrà, Sironi, Birolli e Capogrossi.
Venezia entrò nella vita di Adolfo Mutti non solo attraverso le Biennali; architetture amate, paesaggi ripresi sulla tela negli scorci più diversi; una cultura rivisitata anche attraverso chiese e musei a confermare propensioni e affinità acquisite con lo studio sin dalla prima gioventù.
La Via Crucis, commissionatagli nel 1931 per la chiesa di San Faustino, fu nuovo motivo per approfondire l'arte del Tiepolo nel ciclo dell'oratorio della chiesa di San Polo, non lontano dai Frari; un'interpretazione personalissima non banale copia dell'opera del grande maestro. II periodo veneziano, con sistematiche vacanze estive al Lido, duro sino all'inizio della seconda guerra mondiale, al 1942.

Furono anni fervidi di amicizie e di lavoro: nel 1930 trasferì lo studio da via dei Mille a via Trieste, in Palazzo Bruni Conter; trovò pure casa nei pressi, in Palazzo Torri di via Gezio Calini 24, dove già abitava Piero Galanti. Fu la sua anche una presenza pubblica nel mondo dell'arte: nel 1934 fece parte della Commissione giudicatrice del Premio Magnocavallo assieme al direttore di Brera Aldo Carpi e al critico d'arte Enrico Somarè; nel 1938, con Righetti e G.Battista Simoni partecipò all'allestimento della IV Sindacale d'arte al Quadriportico di piazza della Vittoria, moderna sala inaugurata pochi anni prima. Con gli amici Cantoni, Vecchia e Vicari ed altri si recò spesso a Milano per visitare mostre e confrontarsi con le nuove correnti artistiche; anche 1'avv. Barbieri ricordò la consuetudine dei brevi viaggi a Venezia, Mantova e in altre città per ammirare le opere dei sommi maestri.
Furono le stagioni più operose del primo ciclo di attività di Adolfo Mutti, stimato e onorato, pur non facendo parte del giro politico; una laboriosità caratterizzata da grande consapevolezza dei propri mezzi e dei limiti di mode sempre più lontane dagli insegnamenti della grande tradizione, soprattutto veneta.
II dibattito artistico a Brescia avvenne in quegli anni in alcune trattorie, fra cui particolarmente in quella di Enrico Invernici, "Alla Pace" di via Mazzini, ove sicuramente

Mutti conobbe il giornalista Carlo Belli che, all'inizio degli anni Trenta, aveva cominciato a lavorare a Kn, definito da Kandinsky « l'évangile de l'art dit abstrait». Proprio nella trattoria dell'Invernici si ebbero memorabili discussioni fra modernisti e antimodernisti, soprattutto nel 1932 per l'altorilievo in terracotta di Arturo Martini murato nel grattacielo di piazza Vittoria.
L'attacco del Feroldi sul "Popolo di Brescia" nel dicembre del 1934 in occasione della Sindacale d'arte, nel clima di acceso dibattito, lo segnò profondamente, al punto da farlo praticamente uscire di scena come pittore. Scrisse fra l'altro il Feroldi: «*Nessuno vorrà negare al Mutti 1'abilità consumata, esperta di tutte le risorse che possano consentire una tavolozza ingioiellata. Ma questo suo modo di concepire persuade sempre meno. Ad ogni anno la sua pittura si allontana da noi, incapace di darci alcuna commuovere, oltre a quella che resta la gioia visiva. Nel volersi appartare dai problemi di attualità, respinti in pieno, il Mutti appare maggiormente responsabile quanto al di sopra di ogni discussione resta la sua capacita di colorista. In altre parole egli concede ad uno dei modi di espressione della pittura la indefinita prevalenza sull'altro: attratto dalla fastosità del colore a tutte le acrobazie, crede di poter assumere a esempio la libertà del Settecento esercitata non soltanto nella forma, ma approfondita nel contenuto*».
Sentì profondamente ingiusta l'accusa di "tiepolismo" per la consapevolezza della personale capacita costruttiva, strada che altri avevano dimostrato possibile nella ricerca di una nuova pittura senza rinnegare la nostra storia artistica.
Non volle più partecipare a mostre; addirittura smise di dipingere, dedicandosi all'antiquariato, soprattutto con Cesare Campana e con il suo aiuto di bottega Vittorio Coccoli; un rifugiarsi nelle cose belle del passato di cui egli stesso fu competente collezionista - come attestano i pezzi importanti che non volle vendere -, assieme appagamento estetico e arricchimento culturale. Solo l'incrollabile fiducia della moglie, che divenne anche la sua modella, lo spinse a non rompere del tutto con la tavolozza.
A disamorarlo - come egli stesso disse - fu pure «*la solita storia della politica. Come andò in disgrazia Augusto Turati, i pittori bresciani furono messi da parte. Le consuete cretinate. Mi sono seccato*».
Continuò tuttavia a partecipare alla vita artistica della città, chiamato a far parte di importanti commissioni, come quella presieduta nel 1942 dal conte Fausto Lechi per l'assegnazione dei Premi Magnocavallo e Bettoni-Cazzago, assieme allo scultore Righetti, segretario Vincenzo Lonati.
In quegli anni difficili, l'episodio raccontato dall'avv. Silvio Barbieri illumina la coerenza e l'umanità di Adolfo Mutti. Il Barbieri, segretario a Bergamo dell'Associazione Mutilati e Invalidi di Guerra. Pubblicò, dopo il 25 luglio 1943, un messaggio antifascista in cui sollecitò gli associati ad unirsi «*in difesa della libertà ancora minacciata*». Fu arrestato e tradotto alle carceri di S. Agata in Città Alta. Riuscì, per influenza di amici, ad ottenere la scarcerazione e riparò prima a Trezzo sull'Adda, poi a Brescia, fraternamente accolto dall'amico Mutti che sprezzante del pericolo lo tenne nella propria casa prestandogli «*coraggiosamente cure e assistenza*», con la moglie e il figlio, sino a quando potè trasferirsi a Torre Pellice, dove rimase nell'ultimo periodo di guerra.
Partito il Barbieri, anche per la famiglia Mutti fu tempo di abbandonare la città ove la vita, dopo il luglio del 1944, fu resa impossibile dai bombardamenti sempre più martellanti. Trovò rifugio a Ome, poi a Prevalle e a Vello di Marone; un ambiente quest'ultimo più rispondente alla natura dell'artista con la vicina pittoresca Montisola.

II ritorno in città, dopo l'aprile del 1945 - pure segnato dal trasferimento dello studio da via Trieste a corso Matteotti, in Palazzo Fè d'Ostiani -, lo vide impegnato nella ripresa della pittura. Rientrò nel giro artistico, tra i frequentatori, oltre che della trattoria "Alla Pace" dell'amico Invernici, anche del "Cantinone" di Tita Dondelli - altro personaggio bohemien - punto di ritrovo di intellettuali. Continuò tuttavia a tenersi lontano dalle mostre, preferendo il lavoro solitario al confronto pubblico, attorniato dal calore di vecchi e nuovi amici, fra cui Pietro Dogini. Non disdegnò tuttavia scendere in difesa della propria concezione pittorica nel 1952 partecipando al "Premio Brescia", naufragato l'anno successivo nell'antipremio: con Fiessi fu l'onorato alfiere della tradizione nel confronto con gli "astrattisti".
La prematura scomparsa della moglie nel gennaio del 1954, oscurò quegli anni di speranza e di nuova vita. Trovò conforto nel figlio e nella sua famiglia; pure gli amici più cari, bergamaschi e bresciani, gli furono vicini nella grande prova che seppe superare con la forza d'animo dimostrata in tante occasioni. Non si chiuse in se: il lavoro fu impegno, anche sotto il profilo espressivo: una seconda stagione di maturità, sfociata un decennio dopo nella mostra all'Associazione Artisti Bresciani, meritatamente segnalata dalla critica: «*Fa piacere salutare il ritorno alla pubblica attività artistica di Adolfo Mutti, uno dei pittori bresciani più apprezzati nel periodo che corre tra le due guerre. Un attaccamento schietto al proprio mondo, al senso della tradizione, un che di appartalo, di autonomo dalle esperienze innovatrici più rivoluzionarie contrassegna il suo lungo operare con il sigillo della probità artistica e tecnica*».

I tre amici: Mutti, Dogini e Campana

Le nuove esigenze della famiglia con la nascita dei nipoti - per i quali ebbe affetto tutto particolare, per lunghi anni soggetti preferiti della ritrattistica - resero necessaria un'abitazione più grande; dimora ancora provvisoria prima del trasferimento definitivo nella bella casa sul colle Cidneo, proprio sotto l'antico monastero di San Pietro in Oliveto, progettata dal figlio architetto e della quale era particolarmente orgoglioso. E con l'ariosa residenza, uno studio come sempre aveva desideralo, ampio e luminoso, immerso nel verde, e i Ronchi e la città sullo sfondo; un ambiente per vivere e per lavorare sulla spinta di un rinnovato entusiasmo, senza vincoli espressivi o di mercato; una pittura che forse sarebbe piaciuta anche al Feroldi, dopo la decantazione muttiana del colore nella nuova attenzione alle atmosfere del paesaggio tradotte in felici sintesi, e lo spegnersi, a livello nazionale e locale, del clamore delle avanguardie gradualmente accettate nel superamento di schematismi. Fu una rinascita anche umana dopo i grandi dolori; ancora viaggi con gli amici e vacanze con la famiglia, spunto per approfondire visioni marine a Bibione, Lussino e Portovenere. Tornò a frequentare l'antico compagno d'arte Piero Galanti con il quale espose nei saloni dell'Associazione Artisti Bresciani nel gruppo dei "Sette pittori della Realtà".

Dal 1964 fu presente all'Aab con una personale, motivo d'interesse per amatori e collezionisti. L'inaugurazione della mostra del 1968 fu resa solenne dal conferimento all'artista di una medaglia d'oro nel settantesimo compleanno da parte di una delegazione bresciana e bergamasca guidata dall'avv. Carlo Biressi, consigliere comunale di Bergamo e dall'avv. Silvio Barbieri, presidente della sezione orobica Mutilati e invalidi di guerra.

I sette pittori della realtà - da sinistra: Bertulli, Mutti, Gatti, Galanti (ritratto), Fiessi, Dolci e Decca

Si può idealmente assumere quella data come inizio dell'ultima stagione del Mutti sulla scena della città, amato e stimato, onorato con riconoscimenti e premi, punto di riferimento e maestro di giovani e meno giovani a gara nell'accompagnarlo a dipingere en plein air nelle pittoresche località della provincia per capirne i segreti e per godere dei generosi consigli che dispensava volentieri, poichè, a differenza «*delle generazioni succedute alla sua, credeva a fondo nel magistero artistico e non accettava sperimen-talismi che potessero mettere in dubbio i valori*». Un personaggio inconfondibile, minuto e leggero, sempre elegante, i capelli candidi, sorridente e affabile; la sua conversazione, oltre che dall'arguzia, era resa piacevole dalla saggezza e dalla cultura accumulata in una vita.

La Galleria S. Gaspare di Gigi Cremonesi, nello slargo dietro la statua della Bella Italia, quasi di fronte a San Giuseppe, dai primi anni Settanta divenne punto di riferimento delle sue passeggiate serali: scendeva a piedi dalla bella casa sotto San Pietro e percorrendo Via Musei raggiungeva, quasi come un rito, la singolare galleria per incontrare vecchi e nuovi amici, fra cui Tita Mozzoni. Qui dava appuntamento

anche a collezionisti e mercanti che gli chiedevano di periziare soprattutto opere dell'Ottocento bresciano. Non trascurò, sino a quando le forze glielo consentirono, di visitare le mostre cittadine più interessanti, sempre desideroso di conoscere e di confrontarsi nella ricerca senza fine. Anche quando le forze lo ebbero quasi abbandonato, bastava toccare qualche problema artistico perche i suoi occhi tornassero a lampeggiare e trovasse ancora voce per puntualizzare un dettaglio. La morte lo colse a 87 anni, il 25 aprile 1980.
La sua fu un'esistenza di fedeltà all'ideale umano prima che pittorico, come egli stesso dichiarò: «*Ho sempre guardato la verità: ho cercato di guardare con i miei occhi*».