

comparazione di esemplari sotto gli occhi, come dicemmo, ch'è pur necessario per giudicare convenevolmente e decidere della preminenza in questione; e sempre sarà lecito di dubitare, se pur fosse stato possibile a quegli antichi Maestri il condurre le loro dipinture, senza temperare coll'olio le tinte, al segno di verità cui son pervenuti i nostri con questo mezzo. Imperciocchè dipingevano bensì que' lumi antichi dell'Arte, come ne fan testimonianza gli Scrittori, a tempera, e sugl'intonachi de' muri anche umidi, usavano i colori floridi e gli austeri, i naturali e gli artificiali, siccome noi facciamo, ma non è fatta mai parola del dipingere a olio. E se tutto vogliamo ben considerare, il mestruo principale, l'universale dissolvente di tutte le mesture colorate, che adoperavano nelle loro pitture, e che noi pure al par di loro usiamo e adoperiamo oggidì in que' generi di dipingere, è sempre stata l'acqua. E non è per avventura chi ignori grandissimo essere il disvantaggio dell'acqua, come mestruo delle materie colorate, in confronto dell'olio nella pittura, ond'è che, concedendo anche di buona voglia, che a' nostri fossero uguali in maestria nel disegno, nella proporzione, nell'espressione degli affetti, nella ricchezza delle invenzioni, nella nobiltà de' pensieri, nell'accordamento, gli antichissimi pittori, non può assolutamente concedersi, che le loro dipinture le nostre agguagliassero nella profondità degli scuri, nella morbidezza e carnosità de' chiari, nel grande rilievo, e nelle mirabili digradazioni di colori, tolto che non possiamo dare per concesso, che avessero, come noi abbiamo, l'uso dell'olio, a cui di queste qualità singolari siamo precisamente debitori, come vedremo qui appresso; del che non abbiamo traccia in altro, fuorchè nel temperare la cera punica coll'olio per una preparazione, o vogliam dire melfica all'encaufto sull'intonaco secco de' muri (*Plin. l. 33. c. 7. Viruv. l. 7. c. 9.*). Certo è, che gli scuri e i chiari a mio giudizio non riescono sì bene a fresco, a tempera, come l'ottima pittura richiederebbe, essendo poco scuri i primi, e troppo chiari e dilavati i secondi. E ben si sa, che da questi le ombre e i lumi risultano: ond'è poi, che quando la pittura è asciutta apparisce il dipinto crudo, e direi quasi sfacciato, e si discosta moltissimo dall'intenzione dell'Artefice.

Non è per conseguenza possibile, in queste maniere di dipingere, il dare tutto il rilievo necessario, e la forza alle dipinture, e molto meno quella morbidezza, che le conformi con la vera carne, e le avvicini al vero. E mi pare ancora, che non riesca il pittore colle tinte acquose a unire felicemente i colori, ad accordarli, a digradarli, e a fare tutti i delicatissimi passaggi, che natura fa vedere nelle complessioni, gonfiamenti, stiramenti, ed altri movimenti infiniti de' muscoli. E senza dubbio io credo, che l'operazione meravigliosa del velare o non si faccia, o si faccia assai imperfettamente con le tinte liquefatte coll'acqua. All'opposito tutti questi difetti svaniscono nel dipingere a olio. E primamente l'olio abbassa e mortifica i chiari sì che appaiono pastosissimi e carnosi; comunica profondità grandissima agli scuri, onde le opere acquistano poi quella forza, e quel rilievo ammirabile che veggiamo. Così il pittore assai più felicemente accorda a olio ed unisce i colori, esprime i lumi, e le ombre, e opera tutte le immaginabili digradazioni, attaccature, e passaggi infiniti da un atto all'altro de' muscoli, di che parliamo qui addietro, non già tratteggiando, nè punteggiando, ma in guisa, che non cosa dipinta, ma la cosa stessa par di vedere fuor della tavola, e per entro quai ad uno specchio. E quanto al velare, che s'è detto, ne' panni particolarmente opera meraviglie l'artefice coll'olio a imitazione e somiglianza del vero, e induce per siso un certo abbacinamento d'aria nelle lontananze, che veramente sorprende. Per la qual cosa non può abbastanza esaltarsi questa bella invenzione, che ha dato più verità alla pittura, che non può conseguire per alcun altro modo conosciuto. Non va però confuso coll'a fresco, e coll'a tempera il dipingere a cera punica, ch'era pur un genere di dipintura degli antichissimi Maestri. Non credo, che a fronte del comune consentimento de' dotti, e del fatto sia più chi revochi in dubbio, che la cera punica degli antichi altro non fosse, come l'ho trovato il primo ed annunciato nel mio Discorso sopra la cera punica pubblicato in Verona del 1785, che un sapone a cera, una cera combinata col natro o sal di soda, dovendo intendersi per natro, alcali minerale, il nitro, sal neutro, ch'entrava (*secondo Plinio Hist. l. 21. c. 14.*) nella fabbrica di questa cera tanto decantata. In fatto gli an-

richi, e Plinio stesso davano il nome di nitro al natron o natro che voglia dirsi, e un nuovo passo in confermazione di ciò vo' qui addurre tratto da Tacito, di cui ebbi cognizione dall'eruditissimo Sig. Benedetto del Bene di questo tenore, „ *Et Belus annis Judaico mari inlatur: circa cujus os conleste arene, admixto nitro, in vitrum excoquantur.* Hist. V. 7. „ Il che supposto, si comprende agevolmente, che non essendo altrimenti l'acqua, che stempera la cera, ma bensì l'azione dell'alcali fisso, che l'attacca efficacemente, l'ammollisce, la discioglie, e la rende e mantiene candidissima, pastosa, untuosa, ciò che propriamente liquefa e stempra i colori si è la cera medesima con cui s'impastano già disciolta dall'alcali. E poichè la cera ha ben delle somiglianze e delle proprietà comuni con le resine, ma è differente dalle resine per quello che l'olio di queste è veramente essenziale, mentre l'olio della cera è della natura degli olj dolci, untuosi, non aromatici, nè sì prontamente volatili, come gli essenziali; ond'è che non ho dubitato di mettere nella classe de' saponi l'antica cera punica, tostochè riconobbi, doverfi ella comporre coll'alcali della soda, e colla cera pura, non altro facendosi, che una combinazione di un olio dolce concreto coll'alcali della soda, come si fanno cogli olj dolci liquidi gli ordinarij saponi alcalini. Per la qual cosa sostengo non senza fondamento, che il dipingere a cera punica è tutt'altro dall'a fresco, e dall'a tempera, e sta tra questi, direi quasi, e il dipingere a olio dolce in istato di liquore, ma più al dipingere a olio, che a fresco o a tempera si avvicina. Al che non hanno atteso moltissimi Pittori, i quali hanno creduto, che fosse assai lontano questo dipingere antico dall'a olio, che non è, non essendo la cera, per ripeterlo, che un vero olio concreto della classe degli olj dolci usati nella pittura. E qui ben si vede, che gli antichi avevano un olio tra le mani per dipingere, che noi non avevamo all'epoca dell'invenzione del dipingere a olio, i quali oggidì solamente abbiamo scoperto la composizione della loro cera, e cominciati a dipingere e stemperare con questa cera i colori.

Non bisogna per altro dissimulare, che tante bellezze e meraviglie nella pittura a olio non hanno vita lunghissima,

siccome converrebbe, dopo di aver costato all'artefice: sienti grandissimi a condurle, atteli i vizj dell'olio, onde restano deplorabilmente guaste e difformate in breve girar di anni le più stupende opere dell'arte. Era di mestieri però allontanarsi dall'epoca della loro facitura, e rimirarle qualche secolo dopo, come ora facciamo, perchè saltasse agli occhi il cattivo governo che ne ha fatto la corruzione dell'olio. Sopra di che non credo male speso il tempo nel rintracciare come ciò addivenga, e come potrebbe impedirsi questo male gravissimo nella più bella delle Arti imitatrici della natura. E siccome non va esente il dipingere a olio anche da alcuni altri difetti, come ne convengono i più valenti Maestri, così se l'opera spesa potesse pure fruttarci da questo canto, i miei desiderj sarebbero pienamente soddisfatti a pro di un' arte, cui ho sempre portato un amor particolare.

* * * * *

CAPITOLO SECONDO

CERTO è in primo luogo, che non lieve difficoltà incontra a principio il pittore nel maneggiare i colori temperati coll'olio, e non solamente nel tirar linee sottili, e i contorni interiori, ma eziandio nel ripieno, e nell'operare a pien pennello, come suol dirsi. E questa difficoltà nuoce moltissimo, siccome quella che ritarda i progressi de' giovani, e contribuisce anch'essa con le altre dell'arte a fare, che pochi arrivino all'eccellenza. In fatto non può alcuno possedere giammai perfettamente quest'arte, ne farvisi grande, se non abbia reso obbedientissima la mano all'intelletto. La natura, cui certamente ha per iscopo d'imitare il pittore, non ha limiti nelle sue infinite operazioni, nel presentarci dinanzi le cose visibili, nell'atteggiare le superficie de' corpi, nel passare dall'une all'altre, nel disgiungerle, e nel variare finalmente in tutti gli oggetti le condizioni, le attitudini, i movimenti; ond'è mestieri, che l'imitatore conduca e soggetti a tanta sommissione la mano, quanta è d'uopo per incamminarsi a scorrere col suo pennello per sentieri sempre varj e malagevoli a seconda del vero: il che è stato sempre

giudicato cosa di alta e sublime eccellenza, che richiede una franchezza e sicurezza mirabile, la quale nasce da lungo abito, e da infiniti atti di obbedienza. Non è pertanto leggiero incomodo, che a questa flessibilità, e arrendevolezza tanto necessaria della mano resistano per giunta le paste colorate per la tregenza dell'intermezzo con cui s'impastano i colori. In oltre è vero bensì, siccome ne abbiamo fatto parola e gran conto qui innanzi, che l'olio mortifica i chiari, e comunica grandissima profondità agli scuri, ma non manca tra gl'intendenti dell'arte chi crede, che un tale effetto passi oltre il segno, e non vorrebbe per avventura nè tanto mortificati i chiari, nè tanta profondità e cupezza negli scuri: e duole poi a non pochi, che generalmente l'olio abbassati tutti i colori dal tuono naturale. Ma forse tutto questo è un nulla in comparazione col danno che suole recar l'olio a' dipinti invecchiando, danno che non può escrarsi abbastanza per la perdita, che fa l'arte di tanti capi d'opera, onde col tempo ci si rapiranno dagli occhi gli esemplari de' migliori maestri. Non è pittura a olio, in cui dopo un certo girar d'anni non ravvisi il pittore stesso che l'ha fatta, tutt'altro divenuta l'opera sua da quella che gli è uscita di mano; e più se ne accorge se più esposta alle vicende dell'aria e del calore sia stata la pittura. E non è poi da dirsi a qual segno comunemente giunga l'alterazione che succede nelle sue parti uno o più secoli dopo. Tutte le tinte, qual più qual meno, digradano dal primo lor essere: tutti i chiari ingialliscono: l'accordamento si altera e guasta: si squilibrano i contrasti de' lumi e dell'ombre: ma soprattutto cresce oltre misura l'intensità e cupezza degli scuri; sicchè e contorni, e disegno, e attaccature, e proporzioni tutto si disforma, e non pronuncia più la pittura, se così è permesso di dire, quella verità, quella vivezza, quell'ammirabile inganno, come faceva per avventura a principio. Nè ad altro possono attribuirsi questi sconceri fuorchè all'olio che rancisce, e si guasta col tempo, sconceri, che giova ricordare, non già per isbandire l'olio dalla pittura, che ne farebbe gran perdita l'arte, ma per indagarne l'origine più intima, e mettervi riparo, se sia possibile. Per la qual cosa bisogna, che prendiamo a rimirare l'oggetto cogli occhi della Fisica; e

ficcome non so che siasi giammai cercato di proposito di dar ajuto all'arte per questo verso, così mi vi accingo di buona voglia, con fiducia, che, scorte le cose più da vicino, che non s'è fatto, non sia per mancarci qualche espediente e consiglio, che migliori la condizione del dipingere a olio.

Che cosa è l'olio? Un composto di acqua, di acido, di terra, e di fuoco combinato, cui tutte le analisi dimostrano volatile, e tanto più volatile quant'è più puro, e attenuato. Le distillazioni di questo composto dopo di aver somministrato l'acqua, e l'acido, ch'ei conteneva, lasciano in fondo un residuo fisso e carbonchioso. Tutte le circostanze, che favoriscono la fermentazione inducono nell'olio notabili cambiamenti, e per fermentazione tutte le sue parti più fluide si attenuano, si sviluppano, si volatilizzano, si dissipano, operando lentamente la fermentazione quella stessa decomposizione dell'olio cui la distillazione promuove prestamente. Al fermentare poi è l'olio per natura disposissimo, bastando, che sia egli esposto a quel calore ordinario dell'atmosfera, e moderatissimo, che tien rarefatto il mercurio alquanti gradi sopra il zero ne' nostri Termometri, e che comunichi liberamente coll'aria. E tanto più prestamente si eccita da sè questo movimento intestino tra le parti costitutive ed integranti dell'olio, quanto è egli più di fresco espresso dalle materie vegetabili, ed animali, movimento che tutto disunisce, e scompone. Da questa condizione naturale dell'olio, da questa sua eminentissima disposizione al fermentare procedono, per quello che m'avviso, tutti gli sconceri, che avvengono alle pitture nostre, in cui è mescolato a' colori l'olio dolce de' vegetabili. Venendo egli pertanto adoperato nel dipingere tratto appena dai semi delle piante, e quindi esposto all'azione continua dell'aria e del calore, non è meraviglia, che ben presto, a seconda dell'alterazione che si opera in lui naturalmente, si alterino pure successivamente le tinte delle pitture, e seguano le stesse vicende dell'intermezzo che le tiene unite. E non è neppur difficile l'intendere, onde l'ingiallirsi provenga ne' dipinti, che fa tanto torto e guasto nelle più bell'opere di pittura. L'acrimonia, l'odor forte che acquistano gli oli dolci per l'azione del fuoco, tutto succede ugualmente per opera pure dell'insensibile fermentazione. L'acido, che non si manifesta negli oli recenti, si sviluppa a

poco a poco, e li rende acri, e fa loro acquistare quel grado di alterazione, che diciamo rancidume, onde altre tinte inverdiscono, altre ingiallano, altre s'illividiscono, e tutto dal più al meno prende nel dipinto altro tuono da quello che aveva sotto il pennello, secondo ch'è temperata coll'olio terra, o calce metallica, od altra sostanza colorata, e secondo la dose dagl'ingredienti. E questa medesima fermentazione e decomposizione lenta dell'olio si è per appunto quello che rende in fine sì cupi, e piuttosto tenebrosi che profondi gli scuri nelle dipinture. Imperciocchè essendo essi composti di terre per lo più, o di materie carbonchiose, che non hanno quasi alcuna azione sull'olio, e non lo dissolvono, ne viene lo stesso effetto, che producono nella distillazione dell'olio gl'intermezzi terrosi, come la sabbia, la polve di tegolo pesto, e simili materie, i quali accelerano mirabilmente, disunendo le parti dell'olio, la di lui alterazione e decomposizione, con questa sola differenza, che l'effetto è più pronto nelle distillazioni, che non è nella spontanea fermentazione. Ma a lungo andare succede lo stesso precisamente come in quelle, onde prendono a volatilizzarsi e dissiparsi a poco a poco l'acqua, e l'acido dell'olio per opera continua e continuamente sostenuta del moto intestino, siccome avviene più prontamente nella distillazione per l'azione del fuoco. Quindi è, che tutto termina a un modo; e come in questa, così a capo della decomposizione naturale dell'olio negli scuri delle pitture, favorita dagl'intermezzi terrosi, onde gli scuri medesimi sono composti, resta su la Tavola il capo morto carbonchioso dell'olio mescolato al fondo già per se naturalmente cupo dell'intermezzo terroso, onde nasce l'enorme crescimento degli scuri che dicemmo qui addietro. E di quà procede ancora, che le pitture vadano tanto soggette a screpoli, e a scorzarsi talora, quanto è più libera sull'olio l'azione dell'aria e del calore, perdendosi nelle tinte la mutua coesione delle parti pel disseccamento e disunione che nasce tra le materie colorate, e la parte residua fissa e carbonchiosa dell'olio, che vi rimane interposta senza legame.

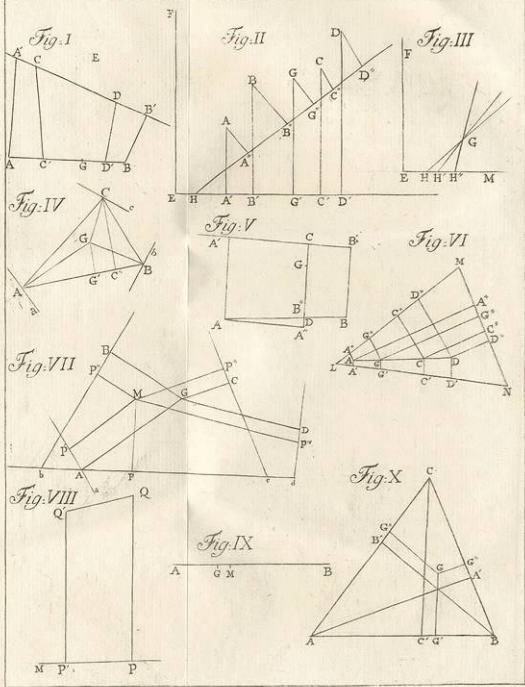
Dietro a questi incontrastabili principj si potrebbe a parte a parte render ragione d'altri difetti, che trae seco il dipingere a olio dall'olio medesimo nel passare per li varj gradi di fermentazione intestina favorita e promossa mirabil-

mente per l'esposizione delle nostre tavole all'azione libera dell'aria e del calore. Ma se così è, com'è di fatto, quella stessa Scienza, che ci pone in grado di conoscere l'origine intima di questo male, deve insegnarci pure a rimuoverlo, o almeno a impedirne gli effetti. Io credo, che il possa, e mentre son certo, che i Dottri ne converranno, desidero ardentemente, che i Professori dell'arte non sieno indocili nell'ammettere la pratica, e il maneggio dell'olio combinato nel modo, che la sana ragione suggerisce.

Se l'olio, che vogliamo conservare e usare nella pittura, e che merita di essere conservato e usato per la bellezza e verità, che introduce ne' dipinti innegabilmente, è la sostanza propriamente fermentativa, che abbiamo in natura, facile a volatilizzarsi, e decomorsi per opera di questa sua naturale disposizione al fermentare, non è possibile certamente di togli questa proprietà inerente alla sua natura senza togli la natura di olio. Ma è ben possibile l'impedire, che questa fermentazione, l'atto, l'operazione del fermentare abbia effetto, ancorchè non sia, che non può farsi, tolta alle nostre tavole dipinte l'accessibilità dell'aria, e del calor naturale delle stanze, ove sogliono collocarsi. Tutto l'artificio, e molto semplice consiste nell'alterare la proporzione de' principj prossimi dell'olio, nell'inzepparlo e combinarlo con una materia che abbia sopra di esso molta azione, la qual materia poi sia per sè totalmente incapace di fermentazione: in guisa però, che l'olio conservi in questa combinazione la sua untuosità, e acquisti tutta la facilità più desiderabile nel lasciarsi distendere, e condurre misto a' colori col pennello, e non perda d'altra parte i pregi sì preziosi nella pittura, che gli vengono a giusta ragione attribuiti. Il sal di soda, ossia l'alcali minerale, detto comunemente natro, è la sostanza forse unica, ch'io trovo adattata a questo importantissimo oggetto. Egli ha molta azione sugli olj in generale, come tutti fanno, e moltissima sugli olj dolci, non tanto attenuati, nè tanto volatili come gli essenziali, olj che per appunto adoperiamo nella pittura. Questo sale non è per se capace di alcuna fermentazione propriamente detta, e unito in piccola dose agli olj dolci, ch'egli discioglie facilmente, forma i composti saponacei, che sappiamo,

mo, i quali prendono col tempo una tale consistenza e durezza, che avendo avuto occasione in Venezia di averne in mano un pezzo trafucato da quaranta anni addietro, era bianco e duro come una pietra. L'olio in uso nella pittura, ch'è quello principalmente di noce, o di lino, forma col sal di soda una sostanza, un composto assai molle, che dopo alcuni giorni di riposo si perfeziona a sua posta, come diremo più sotto, e macinato coi colori si rende tanto untuoso e docile al pennello, che non può desiderarsi di più. E siccome in questo stato di combinazione l'acqua, o lo spirito di vino in piccolissima dose lo ammolliano più e più, e stemperano quanto può mai occorrere, ho trovato che col solo immergere la punta del pennello sì nell'una, che nell'altro, si conduce la pasta colorata a tanta obbedienza, che assolutamente coll'olio, per la sua viscosità, non vi si perviene giammai; nel che si guadagna moltissimo. Questo è l'espedito migliore, che suggerisce la Scienza all'Arte della pittura, perchè la fermentazione dell'olio non guasti tante belle opere de' Maestri, mantenendo i chiari come sono, e non lasciando crescere all'eccesso gli scuri, e per obbligar i principj dell'olio a starsene intimamente legati all'intermezzo alcalino e siso, che vi frapponghiamo, impedendone la decomposizione quanto è mai permesso di fare. E non è veramente quest'unione un semplice mescolamento, da cui possano da sé separarsi le parti agevolmente. Vi vuol sempre un potente intermezzo che possa operarlo, per la cui azione si generi una vera decomposizione, come ne' sali; il che fa vedere, che può legittimamente per questa ragione considerarsi come una vera combinazione. Anche le pitture a olio possono scomporsi con un intermezzo, nè ciò fa torto al metodo. In fatto una forte lisciva alcalina dilava in pochi minuti qualunque dipinto a olio irremissibilmente.

E si ha anche una prova, che in questa unione i principj si saturano scambievolmente, non già sul momento, ma coll'andar di un poco di tempo, perchè l'olio dolce ricavato per decomposizione dal misto, come si è detto, è molto più deslessato, più tenue, e più puro, che non era prima. Il che non lascia luogo a dubitare, che l'intenzione che abbiamo di tener inzeppato l'olio possa non essere pienamen-



te soddisfatta, non essendo basfevole nè il calore ordinario, nè l'accesso dell'aria a scincolare l'olio dall'alcali minerale con cui è combinato, e molto meno quanto più sarà invecchiata la pittura. Ecco pertanto come l'esperienza m'ha suggerito di proporzionare le dosi nella pasta molle, che vogliamo sostituire all'olio schietto, a cui gli Speziali, e i Pittori stessi, se volessero farla da sè, possono attenersi. Siccome il sal di soda, o qualunque alcali in genere fatto caustico, ha una molto più grande azione dissolvente, così è necessario di mettere a nudo il suo principio salino col mescolarvi un poco di calce viva. Per la qual cosa si prendano due parti di sal di soda puro, per esempio due dramme, e una dramma di calce viva, e si faccia in una cazza di ferro bollir tutto insieme per un istante in quattro o sei sole dramme di acqua, e preparate otto dramme di olio freschissimo di noce o di lino il si vada versando a poco a poco nella mistura predetta, e sempre mescolando finchè sia terminato l'olio; e anche dopo per quasi una mezz'ora si continui a mescolare tutto insieme, perchè le sostanze s'incorporino. La pasta è fatta. Si lasci riposar tutto nella stessa cazza per otto o dieci giorni, a capo de' quali si getti via qualunque parte liquida superflua, che fossesi separata dalla massa, e fosse venuta alla superficie, e si riponga la pasta in un vasetto di vetro, o di majolica conservandola coperta per la pittura. Con questa si macinino i colori come coll'olio schietto. Se col tempo indurasse un poco, non si ha che a mettere sul porfido qualche goccia di spirito di vino, o di acqua nella mistura da macinare col colore; e così nell'atto del dipingere, se non fosse la tinta arrendevole abbastanza sotto il pennello, basta bagnare la punta del medesimo pennello in acqua, o spirito di vino, e operare. E questo sarà il dipingere a *olio combinato*. Avendo fatto fare sotto i miei occhi moltissime prove con quest'olio combinato, e coll'olio semplice, ho osservato, che nessuno de' colori adoperati sia terroso, sia di calce metallica in uso nella pittura a olio, si abbassa e perde tanto il suo tuono naturale, come lo fa a olio. Ho solamente veduto, ch'è un po' più lenta nell'asciugarli la pittura a olio combinato, che non è a olio semplice; ma quanto è mai pregevole il vantaggio, che quale si dissecca, tale resta la pittura a olio combinato, nè ingiallano le biac-

che, nè si ottenebrano le terre, e gli scuri, come a olio schietto. Ed ho anzi osservato, che terminata la pittura, resta da sè lucidamente verniciata, come se fosse coperta da un cristallo. Ho in mano una testa di giovane dipinta nel mese di Agosto del 1792 in tela a olio combinato dal Sig. Paolo Caliarì Pittor Veronese di molta aspettativa. Si distinguono in questa pittura manifestamente tutti i caratteri dell'olio, così negli scuri, come ne' chiari, anzi vi appariscono i chiari un po' più carnosì, che a olio schietto, ed ha la pittura in sè congiunta verità e vaghezza in modo particolare. Ma il vantaggio principale, che deve attendersi in questo dipingere si è, come tutto il promette, la permanenza dell'olio nello stato in cui vien messo in opera, ch'è un guadagno per l'arte inapprezzabile.

Detto quanto basta del dipingere a olio combinato, non vo' trascurare un oggetto per giunta, che da sè si offerisce in questa combinazione. Sanno gl'intendenti, che ne' saponi alcalini non esaurisce l'alcali sull'olio tutta la sua azione dissolvente, e ch'è capace ancora con parte di sè di esercitare la sua facoltà sopra qualche porzione di altra materia con cui non manchi di avere affinità. Questa proprietà fa subito nascere il pensiero, che si potrebbe rendere la pittura a olio capace anche dell'encausto, se il volesse taluno. Ho fatto pertanto e ripetuto molte sperienze, onde stabilire la quantità di cera pura, che può aggiugnersi nell'olio combinato sì, che non ne resti turbata la reciproca saturazione dell'alcali e dell'olio, ch'è l'oggetto nostro, e sia la pittura a un tempo propria all'encausto. Basta pertanto mescolare con le otto parti, o come portammo per esempio, con le otto dramme di olio, una dramma di cera liquefatta, e bene incorporare insieme queste due sostanze. Fatta la mistura poi con la stessa quantità di sal di soda acuito dalla calcè viva, che dicemmo, il composto molle, che ne risulta è atto alla pittura, capace di tutto il rammollimento di prima sia con un po' di acqua, sia con lo spirito di vino, e attissimo all'encausto, secco che sia perfettamente il dipinto. Del che basti aver fatto parola, essendo io qui principalmente sollecito, perchè i maestri dell'arte trovino il frutto desiderato nel sostituire all'olio schietto l'olio nostro combinato, preservando le loro più belle fatiche dalle ingiurie del tempo.