

LE COLLEZIONI AMPELOGRAFICHE IN IMMAGINI

GIULIANA GAY EYNARD
Fondazione Giovanni Dalmasso

VITTORINO NOVELLO, GIACOMO IACURTI
Università di Torino

FERDINANDO VIGLIENO-COSSALINO
Pittore

DNA, collezioni e identikit

Si sa che per avere il massimo di probabilità di esattezza nel riconoscimento di genotipi sia vegetali, sia animali, agli altri esami si affianca ora l'analisi del DNA e le cronache ci ricordano ogni giorno l'importanza di queste tecniche anche a fini giudiziari. Ma proprio nelle indagini condotte dalla polizia, in prima approssimazione, si diffonde sui media un'immagine fotografica delle persone ricercate o almeno un identikit, costruito in base alle indicazioni fornite dai testimoni oculari o dalle riprese delle telecamere di sorveglianza.

Per quanto riguarda i vitigni, Mazade, professore di ampelografia a Montpellier, nel 1898 [12] scriveva: *“Une fréquentation prolongée chez les vignes permet d’obtenir, dans un milieu donné, un souvenir visuel des cépages les plus répandus. Ce souvenir visuel est préférable à la meilleure des descriptions. C’est la physionomie même d’une variété qui est gravée dans la mémoire et qui sert de terme de comparaison. Cette physionomie d’un cep est bien le résultat général de l’impression causée par la réunion des caractères partiels. Mais le plus souvent, ces caractères partiels, n’ayant pas été examinés individuellement avec une attention suffisante, échappent au souvenir. Il se dégage simplement de l’ensemble une allure particulière pour chaque cépage qui sert de guide dans la plupart des cas”*.

Questa considerazione non è rimasta semplice teoria perchè la maggior parte degli ampelografi ottocenteschi (e non solo) ha creato una collezione ampelografica in cui i vari vitigni sono coltivati fianco a fianco nello stesso vigneto, in modo da consentire proprio questo confronto diretto. Tanto che, per esempio, quando Incisa della Rocchetta [10] non poté più percorrere i filari della sua azienda, a causa della paralisi alle gambe, fece mettere in vaso le viti della sua collezione (o almeno le più interessanti o problematiche) in modo da continuare a confrontarle direttamente [16] ed anche perché servisse *“di permanente esposizione a comodo degli studiosi in*

viticoltura che volessero visitarla" [6].

Il difetto delle collezioni in campo è in primo luogo l'impegno richiesto per crearle tanto che i vari ampelografi ottocenteschi hanno potuto metterle insieme soltanto grazie ad una sincera ed intensa collaborazione internazionale; in secondo luogo l'essere costituite da esseri viventi, soggetti all'invecchiamento, rende costosa ed aleatoria la conservazione: quasi tutte le collezioni ottocentesche non sono sopravvissute a lungo ai loro creatori.

Infatti racimolare le risorse necessarie per mettere insieme una collezione, anche solo tematica, è già difficile, ma è una difficoltà superabile; l'impresa più ardua è trovare il modo di preservarla nel tempo, e questo anche ai nostri giorni quando la conservazione della biodiversità sembra essere un imperativo categorico.

Un'altra soluzione per seguire il consiglio di Mazade è quella di creare un museo immaginario in cui l'aspetto dei vitigni sia riprodotto fedelmente nelle forme e nei colori in modo da rendere questa raccolta, che dovrebbe dare un'impressione diretta e complessiva, serbevole e fruibile universalmente, superando quindi i limiti del tempo e dello spazio.

Descrizioni ampelografiche o immagini: un falso dilemma

In realtà si tratta di soluzioni complementari: è evidente che nelle descrizioni ampelografiche per ciascun vitigno non sono presentate soltanto le caratteristiche morfologiche, ma anche fenologia, attitudini colturali e produttive, con riferimento all'utilizzazione come uva da tavola, oppure come uva passa, succo d'uva o vino (nelle varie tipologie) o distillati, oltre sovente a cenni storici e geografici [8].

Non è certo un caso che proprio nell'800, con l'enorme interesse per l'ampelografia, ulteriormente accresciuto in vista di indirizzare razionalmente la ricostituzione post-fillosserica, si sia affermata l'utilità di completare la parte descrittiva ed analitica con immagini che consentano quell'impressione sintetica, utile appunto ad un agevole riconoscimento, almeno in un ambito ristretto di cultivar. Nessun viticoltore astigiano ha bisogno di ricorrere all'analisi del DNA per riconoscere una vite di *Barbera* da una di *Grignolino* o una vite di *Cortese* da una di *Moscato bianco* e persino assaggiarne un acino maturo può essere sufficiente ad un cieco per distinguerle!

Evoluzione nel tempo

Immagini di grappoli, accompagnati o meno da tralci e foglie, sono notoriamente presenti fin dai tempi più antichi nell'iconografia delle civiltà mediterranee: basta pensare alle pitture (sin dalle piramidi egiziane), alle monete, agli stemmi araldici [9], agli *ex libris* [21], per non parlare delle sculture e dei fregi architettonici. Nelle civiltà mediterranee la vite e il vino compaiono infatti frequentemente non soltanto a fini decorativi, ma anche per il loro valore simbolico: la vite è coltivata soprattutto

in periodi di pace almeno relativa; il suo frutto porta gioia al cuore dell'uomo e il suo succo è motivo di convivialità, favorisce i rapporti amichevoli suggellati nei simposi; vite e vino poi assumono un significato ancor più particolare con l'affermarsi del Cristianesimo.

Quanto all'ampelografia vera e propria, sommarie descrizioni di vitigni si trovano già nelle opere dei georgici latini, dove però si va in genere poco più in là della semplice elencazione per territorio con un sommario giudizio di merito. Nel Medioevo poi si attinge a piene mani dai predetti autori georgici, con la notevole eccezione di Pier de' Crescenzi e del suo lavoro originale, che Dalmasso nel 1937 [4] qualificava di "*primo e veramente notevole tentativo d'ampelografia italiana trecentesca*", anche perché si premura d'individuare i caratteri morfologici e fisiologici da prendere in esame per una descrizione ragionata.

Nel secolo successivo Agostino Gallo dà giudizi sulle potenzialità enologiche di vitigni o gruppi di vitigni ed il Bacci o Baccius nel 1596 [2] non trascura di accennare alle cultivar principali, benché il suo approccio sia piuttosto scettico sull'utilità dell'ampelografia.

A cavallo del secolo successivo, nel trattato di tecnica viticola di G. Soderini, pubblicato postumo nel 1600, non mancano cenni ai vitigni coltivati. Seguono l'opere di G. Battista Croce del 1606, in cui un capitolo è dedicato alle "*uve bianche e nere più eccellenti della Montagna di Torino*" [3], e nel 1629 il *Tractatus de vinea* di Prospero Rendella, tutte opere però prive di immagini.



Michelangelo Merisi detto il Caravaggio - Canestra di frutta (1595-1596).

Per contro motivi viticoli sono ampiamente usati nelle nature morte che furoreggiano a partire già dalla fine del '500 (basta pensare a Michelangelo Merisi da Caravaggio); le pitture di Paolo Antonio Barbieri sono un esempio di come i pittori del '600 abbiano visto nell'uva un soggetto dalle potenzialità straordinarie [4] proprio a causa della varietà nella struttura dei grappoli, nella forma e nel colore degli acini, nei profili e nelle tinte dei pampini.

Alla corte dei Medici, alla raffigurazione naturalistica corrispose un tentativo di precisione scientifica, accompagnata alla virtuosistica imitazione della luminosità translucida dell'uva, splendente nell'uva bianca, a fronte della più sobria opacità dell'uva nera.

L'esempio forse più evidente di questa ricerca di rispondenza, utile a fini identificativi, si ha nelle ben note tele ad olio di Bartolomeo del Bimbo detto Bimbi vissuto fra il 1648 e il 1725: in particolare in due di esse egli illustrò nell'una 37 e nell'altra 38 varietà diverse, numerando ciascun grappolo in modo da consentire il rimando al nome del vitigno riportato nel cartiglio sottostante queste *"lussureggianti vigne-catalogo immaginarie"*, come scrive l'Acidini [1].

Ancora nel secolo seguente, malgrado il moltiplicarsi degli scritti di autori interessati al settore viticolo, questi ci hanno lasciato più che altro nomi di vitigni presenti nelle varie zone con brevi cenni sulle loro caratteristiche.



Paolo Antonio Barbieri - Natura morta (XVII Secolo).

Dopo il secolo dei lumi...

Nell'Ottocento l'interesse a ricorrere a vitigni dotati di attitudini colturali e produttive buone od ottime, sotto il profilo tanto quantitativo quanto soprattutto qualitativo, ha spinto a concentrare l'attenzione sull'ampia gamma di vitigni allora disponibili e in gran parte poco conosciuti, dando almeno un breve elenco delle loro caratteristiche. Ancora nella prima metà di quel secolo, però, si registrano opinioni scettiche come quelle di Carlo Verri che scriveva "*Chi volesse descrivere le diverse qualità delle viti, e qual terra e quale esposizione convenga a ciascuna, intraprenderebbe un lavoro esteso, e di poca o nessuna utilità*" [4]. Il variare nell'aspetto dei vitigni a seconda del variare dell'ambiente era fra i motivi che inducevano al pessimismo autori quali Filippo Re, che nel 1815 riprendeva l'obiezione già sostenuta in passato, per esempio, dal Bacci "*le sorta di viti e di uve sono innumerevoli e degenerano a seconda del suolo e della coltivazione*".

Ancora nella prima metà di quel secolo coloro che s'accinsero con convinzione all'opera, per lo più, lasciarono descrizioni più o meno sintetiche (Acerbi, 1825; Razzoni 1828-29; Gatta 1832-38; Milano, 1842) e quindi non sempre facili da interpretare, specialmente quando non accompagnate da immagini.

Una lodevole eccezione fu quella del conte Giorgio Gallesio, la cui Pomona italiana uscì a fascicoli fra il 1817 e il 1839. Da allora andò estendendosi il ricorso alle raffigurazioni grafiche, utilizzate da tempo dai botanici per illustrare le varie specie e varietà. Non a caso fra le immagini che si possono forse considerare le prime tavole ampelografiche, sia pure primitive, Dalmasso [4] ricordava quelle preparate dal pittore Andrea Amadio ad illustrare una cultivar ad uva bianca ed un'uva nera proprio per il "*Liber de Simplicibus*" di Benedetto Rinio, medico e filosofo, immagini addirittura a colori presenti in un codice della Biblioteca Marciana di Venezia (risalenti probabilmente al 1415).

L'interesse per l'ampelografia aumentò enormemente nella seconda metà dell'800 quando il crescere degli scambi di materiale di propagazione della vite andava moltiplicando le possibilità di confusione in una situazione in cui già abbondavano casi conclamati di omonimie e sinonimie. Anche allora però, persino le descrizioni presenti nell'opera di ampelografi famosi come il Mendola (1868) e il Rovasenda (1877) erano sovente così sintetiche da risultare criptiche per gli estranei [7], anche perché le loro note non giunsero ad essere integralmente pubblicate, come ricordato ancora recentemente da Schneider [19].

Demaria e Leardi, nel 1875, nel presentare la loro Ampelografia della provincia di Alessandria, ricordano che il "*Gallesio nella sua Pomona italiana ci aveva dato alcune eleganti descrizioni di uve, e l'Acerbi sul principio del secolo pubblicò, col concorso di parecchi agronomi, un saggio di Ampelografia italiana; ma le descrizioni del primo sono pochissime di numero, quelle del secondo senza unità di viste e di metodo. ... Solo da pochi anni, risvegliatasi l'industria enologica, si volse il pen-*

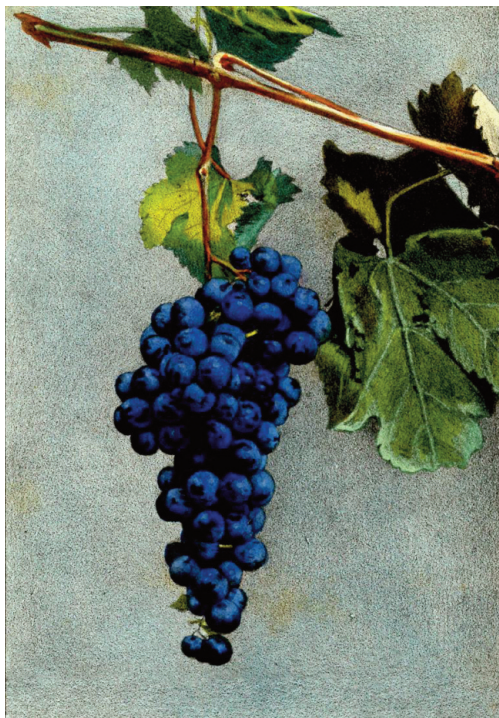
siero all'Ampelografia che ne è la base naturale; e parecchi Comizi agrari, primo forse fra tutti quello di Alessandria nel 1869, deliberarono di fare Ampelografie dei rispettivi Circondari" [5].

Infatti il Ministro di agricoltura, industria e commercio, con suo decreto dato il 27 aprile 1869, aveva creato una Commissione Ampelografica incaricata proprio di compilare l'ampelografia della provincia di Alessandria, con il concorso dei Comizi di Asti, Acqui e Novi e dei Circondari di Casale e Tortona. Il successivo decreto del 6.4.1872 istituì il Comitato Centrale Ampelografico con l'intento di preparare i materiali per un'Ampelografia generale italiana, con due Commissioni, l'una per l'Italia settentrionale, l'altra per l'Italia meridionale, coordinate da un Comitato Centrale Ampelografico, presieduto dapprima dal de Blasis e poi da Francesco Lawley.

Poiché i lavori andavano a rilento, Demaria e Leardi [5] si sentirono liberi di dare alle stampe il loro volume, inserendovi due immagini su dipinti di Felix Rassat, pittore savoiardo, l'una per il *Barbera*, vitigno diffusissimo nell'Astigiana e nel basso Monferrato, e l'altra per il *Nebbiolo*, base degli squisiti vini di Barolo.

Finalmente nel 1879 vide la luce il testo del Ministero d'Agricoltura, Industria e Commercio "Ampelografia italiana compilata per cura del Comitato centrale ampelografico con la cooperazione delle commissioni provinciali" segnalate alla pubblica estimazione per la rara operosità e costanza di proposito tale da consentire al Comitato Centrale – presieduto a partire dal 1875 da G. di Rovasenda - di dare principio alla pubblicazione dei lavori ampelografici nell'opera destinata a comprendere la descrizione di tutti i vitigni che si coltivano in Italia, incominciando a far conoscere quelli che sono più accreditati e più diffusi.

In quel primo volume [15] sono compresi 28 vitigni e precisamente fra quelli ad uva bianca: *Bombino bianco*, *Catarratto mantellato*, *Catarratto bianco comune*, *Malvasia lunga*, *Prosecco bianco*, *Tribbiano toscano*, *Verdicchio*, *Verdone*.



Nebbiolo
Tavola tratta da Demaria P.P. - Leardi C. (1875)
"Ampelografia della provincia di Alessandria"

Fra i vitigni ad uva nera (o rossa): *Balsamina nera, Barbera, Bonarda piemontese, Canaiolo nero comune, Croetto (Lambrusca d'Alessandria), Dolcetto, Frappato di Vittoria, Fresa, Grignolino, Lacrima, Mammolo nero, Monica, Nebbiolo piemontese, Piede di colombo, Raboso di Piave, Rossa di Bitonto, Sangiove piccolo e S. grosso, Somarello nero, Uva di Troja*, cioè una rappresentanza del patrimonio italico dal Piemonte al Veneto, alla Toscana, alla Campania, alla Puglia, alla Sicilia e alla Sardegna.

Il testo non è accompagnato dalle 28 tavole corrispondenti, che però erano numerate e richiamate nel testo. Può stupire che fra i più accreditati e diffusi vi siano vitigni quali il *Verdone*, cultivar ad uva da vino coltivata a cavallo fra Barese e Avellinese, da non confondere con la *Verdeca*, oppure la *Rossa di Bitonto*, forse più stimata per la sua bellezza come uva da mensa che importante come diffusione. Viene perciò il dubbio che nel volume siano state inserite le descrizioni delle cultivar di cui si disponeva già di splendide immagini, anche se queste furono stampate con il contagocce: le prime 20 dal 1878 al 1884 (7 anni) e nei successivi 6 anni, cioè fino al 1890, videro la luce soltanto altre 7, fra cui la *Luglienga* (29a tavola).

Infatti il Comitato Centrale, per queste illustrazioni, aveva dato l'incarico al pittore Giuseppe Falchetti di Caluso, che, in prossimità della maturazione delle uve, si recava presso i vari ampelografi accreditati nelle varie parti d'Italia, fermandovisi per due o tre mesi in modo da aver tempo di approntare una ventina di dipinti ad olio, la cui rispondenza alle caratteristiche ampelografiche era man mano verificata dal-



Frontespizio di uno dei fascicoli delle Tavole dell'Ampelografia Italiana.

l'esperto locale, senza che questo escludesse un ulteriore esame critico da parte del Comitato centrale. Da questi dipinti il disegnatore trasferiva l'immagine su pietra litografica, affidata poi al cromolitografo che procedeva alla stampa. Il risultato fu una serie di tavole magnifiche: le prime furono stampate a Torino dalla Cromolit. Doyen, che aveva ricevuto l'ordinazione per 500 copie per ciascun vitigno, mentre altre 100 erano a sua disposizione per la vendita. Per il *Bombino bianco* (tavola 17) ci si affidò al R. Stab. Lit. C. Virano di Roma, tornando poi a Torino alla Cromolit. di B. Marchisio e Figli.

Nello stesso periodo continuarono a vedere la luce lavori parziali, di cui un eccellente esempio è la monografia dei principali vitigni piemontesi di Strucchi (1891): per ciascuno degli 8 vitigni descritti nel testo è riportata l'immagine curata a Bologna dalla Cromatografia Fran. Casanova e Fe sulle tavole approntate da S. Casanova [20].

Nello stampare le descrizioni delle migliori varietà di viti corredate dalle figure di grappolo e foglia, la Francia batté in tempestività l'Italia nel suo stesso campo. Infatti nei tre volumi, editi in Francia già fra il 1874 e il 1879, dell'imponente opera "*Le vignoble ou histoire, culture et description avec planches coloriées des vignes à raisins de table et à raisins de cuve*", Mas e Pulliat

compilarono la descrizione, accompagnata da interessanti tavole a colori, di ben 288 vitigni [11]. Fra essi non mancano, anzi sono numerosi quelli italiani, studiati su materiale coltivato *in loco*, ma avvalendosi anche della collaborazione degli ampelografi italiani, ed in primo luogo del barone Mendola e del conte G. di Rovasenda, ma anche di altri corrispondenti quali De Bosis, Carpené, C. Bianconcini di Bologna, il marchese Incisa, il cav. di Sambuy, attingendo pure notizie dalle opere dell'Acerbi, del Gallezio, di Demaria e Leardi, ecc. In una lettera del 26 febbraio 1867, per esempio, Pulliat, che aveva un attivo scambio di materiale vivaistico con l'Incisa [6], gli scriveva: "*Je dois commencer par vous dire*



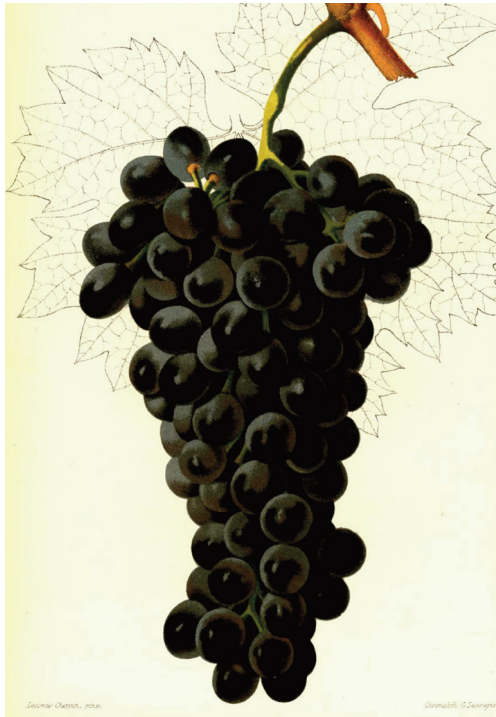
Dolcetto
Tavola tratta da Strucchi A. (1891)
"Monografia dei principali vitigni piemontesi"

que sauf l'ordre par lettre alphabétique, j'adopte complètement votre plan de description; préférable à la manière de faire du Comte Odart qui donne trop souvent cours à sa verve mordante et humoristique, au détriment de la description."

Mentre nell'Ampelografia italiana, oltre al grappolo e un pezzo di tralcio, sono rappresentate le due pagine della foglia, nella monografia dello Strucchi il grappolo risulta in primo piano sulla foglia sovente con una colorazione quasi autunnale. Nel "Vignoble" di Mas e Pulliat è adottata questa stessa soluzione [11], ma la foglia è soltanto disegnata, quasi derivasse dall'impronta inchiostrata su un foglio piano: risalta perciò molto bene la sua forma ed il margine con il profilo dei denti.

Le tavole sono per lo più del pittore Lecomte Cherpin, ma parecchie non sono firmate e per alcune fra quelle relative a vitigni italiani, come per esempio per l'*Erbaluce*, si riconosce la mano del Falchetti. In talune immagini è evidente quasi soltanto il contorno della foglia, in altre si nota molto bene tutto il reticolo delle nervature fino al 4° ordine: questa differenza non pare però legata ad una diversa tecnica del pittore, perché le foglie meno incise si riscontrano soprattutto nelle tavole dovute alla Chromolith. Becquet di Parigi, mentre quelle in cui la foglia è più curata sono firmate Cromolitografia G. Severeys di Bruxelles: vitigni da 1 a 48 (1° vol.); da 145 a 192 (vol. 2), da 241 a 288 (vol. 3).

Può essere interessante notare che in quello stesso periodo, a corredo delle descrizioni di viti americane e ibride del Millardet, in alcune tavole *in folio* sono riportate immagini molto nitide della pagina superiore della foglia, ottenute però da fotografie in bianco e nero di van den Bosch (per i tralci il fotografo è Pédroni) litografate da Arnoul e stampate da Lemercier & Cie di Parigi. Alle foglie s'accompagnano sezioni del peduncolo e l'immagine dei grappoli, a sua volta, è completata dal disegno della faccia ventrale e dorsale del vinacciolo. Non per nulla al congresso di Marburg nel 1876, Pizzini, riprendendo una proposta del Gallizioli (1810), aveva attirato l'attenzione sui caratteri dei vinaccioli e l'anno seguente aveva pubblicata una memoria "sulla parte



Corvina
Tavola tratta da Mas A. - Pulliat V.
(1874-1875) "Le vignoble"

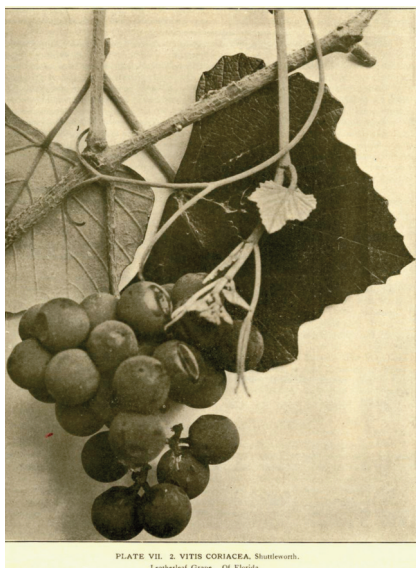


PLATE VII. 2. VITIS CORIACEA. Shuttleworth.
Leatherleaf Grape. Of Florida.

Vitis coriacea
Fotografia tratta da Munson T.V. (1909)
"Foundations of American grape culture"



Vitis coriacea
Tavola tratta da Viala P. - Vermorel V.
(1901- 1909) "Ampélographie "

che può sostenere il seme della *Vitis vinifera* nell'ampelografia" [18]. Certo però la morfologia dei semi può presentare carattere diagnostico soprattutto nel caso di specie diverse o loro ibridi.

In effetti nell'Ampelografia di Viala e Vermorel, che vide la luce fra il 1901 e il 1910 [22], fra i sette volumi ideati ben 27 anni prima, soltanto in quello che tratta delle specie americane ed asiatiche e dei loro ibridi, le tavole sono in bianco e nero, mentre quelle dei volumi da 2 a 6 sono a colori (il settimo è un dizionario ampelografico). Può essere curioso notare che, per esempio, 'Clinton' e 'Elvira', ritenuti ibridi *V. labrusca* - *V. riparia* sono in bianco e nero, mentre la 'Concord' - che pure Munson [17] considerava pura *V. labrusca* - è ritenuta dagli autori francesi meritevole di coltura e pertanto inserita nel 6° volume e raffigurata a colori, a conferma dell'ottica pratica che guidava Viala e Vermorel; essi infatti affermano chiaramente che la loro ampelografia si distingue perché non è soltanto frutto di osservazioni in collezioni ampelografiche, ma di quelle condotte in vigneti sparsi in varie zone del globo, sia pure seguendo uno schema comune, in vista soprattutto di dare informazioni d'interesse tecnico-pratico.

Le tavole del 1° volume, disegnate da H. Gillet o da B. Dronot e stampate da Berthaud, Paris, sono assai più complete di quelle citate finora, perché oltre a foglia, grappolo, semi, riportano anche il germoglio. Può essere interessante confrontarle con le illustrazioni fotografiche - ovviamente anch'esse in bianco e nero - del testo, quasi contemporaneo, "Foundations of American grape culture" edito dal Munson nel 1909 [17].

Si nota così che le immagini del Viala e Vermorel sono altrettanto, se non più belle delle fotografie quando ad essere tipica è soprattutto la morfologia della foglia e del grappolo, come per esempio per la *Vitis munsioniana* oppure nel caso della *Vitis californica* (in questo caso perché Munson si è contentato di fotografare un campione essiccato!).

Invece la fotografia, di alta qualità, appare soluzione vincente quando ad essere caratteristica è la presenza di cera sulla pagina inferiore della foglia, come nella *Vitis bicolor*, oppure la tomentosità di vari organi come nella *Vitis candicans*, anche perché Munson usa l'accorgimento di porre il bianchissimo germoglio sulla scura pagina superiore della foglia.

Un caso divertente è poi quello dalla *Vitis coriacea*: affiancando le immagini dei due testi risulta infatti evidente che la tavola del Viala e Vermorel deriva direttamente dalla fotografia del Munson!

Il principale difetto delle tavole ottocentesche, da quelle della Pomona italiana a quelle del Viala e Vermorel, è di essere troppo belle per cui andarono e vanno a ruba per il loro valore artistico ed invece di rimanere presso istituzioni che possano metterle a disposizione degli ampelografi finirono in gran parte ad ornare dimore private. Il rimedio è stato trovato nel riprodurle con le moderne tecniche sia tipografiche, sia attraverso la scansione che consente di renderle disponibili su internet. E questo vale anche per le bellissime, ma troppo poche, tavole dell'Ampelografia italiana!

Bibliografia

- [1] ACIDINI C. "Dalla vite al vino nel Rinascimento toscano". In : P. Nanni (ed.) "Storia regionale della vite e del vino in Italia", ed. Polistampa, Firenze, I, 2007, pagg. 201-252.
- [2] BACCIUS A. "De naturali vinorum historia et de vinis Italiae", 1596, tradotto per gli Annali di Viticoltura ed Enologia da G. Cametti (Molon, 1906).
- [3] CROCE G.B. "Della eccellenza e diversità dei vini che nella Montagna di Torino si fanno; e del modo di farli". PierAluigi Pizzamiglio, Torino, I, 1606, pagg. 76.
- [4] DALMASSO G. "Le vicende tecniche ed economiche della viticoltura e dell'enologia in Italia". In: A. Marescalchi, G. Dalmasso (eds) "Storia della vite e del vino in Italia", 1937, 3, pagg. 165-612.
- [5] DEMARIA P.P. - MEARDI C. "Ampelografia della provincia di Alessandria". Ed. Augusto Federico Negro, Torino, I, 1875, pagg. 320.
- [6] DI RICALDONE G.A. "La collezione ampelografica del marchese Leopoldo Incisa della Rocchetta (1792-1871)", CCIAA di Asti, I, 1974, pagg. 184.
- [7] DI ROVASENDA G. "Saggio d'ampelografia universale". Ed. Loescher, Torino, I, 1877, pagg. 206.
- [8] EYNARD I. "Ampelografia e metodi ampelometrici". Istituto di Coltivazioni arboree dell'Università di Pisa, I, Seminario 9, 1969, pagg. 38.

- [9] FIORANI GALLOTTA P.L. "Le figurazioni della vite nelle monete e negli stemmi". In: A. Marescalchi, G. Dalmasso (eds) "Storia della vite e del vino in Italia", 3, 1937, pagg. 3-34.
- [10] INCISA DELLA ROCCHETTA L. - 1869 – "Catalogo descrittivo e ragionato della collezione di vitigni italiani e stranieri posseduta dal marchese Leopoldo Incisa in Rocchetta Tanaro". Asti, I, 1869.
- [11] MAS A. - PULLIAT V. "Le vignoble ou histoire, culture et description avec planches coloriées des vignes à raisins de table et à raisins de cuve", ed. G. Masson, Paris, F, vol. 1, 1874-75, pagg. 194; vol. 2, 1876, pagg. 194; vol. 3, 1878-79, pagg. 210.
- [12] MAZADE M. "Guide pour faciliter la connaissance de quelques cépages. Premières notions d'Ampélographie", 1898, ed. Masson, Paris, F.
- [13] MILLARDET A. "Notes sur les vignes américaines". Séries I, 1881, II, 1887, III, 1888, ed. Masson, Paris, F.
- [14] MILLARDET A. "Principales variétés de vignes d'origine américaine". Ed. Gauthier Villars, Paris, F, 1885, 2me livraison, pagg. 62.
- [15] MINISTERO D'AGRICOLTURA, INDUSTRIA E COMMERCIO "Ampelografia italiana compilata per cura del Comitato centrale ampelografico con la cooperazione delle commissioni provinciali". Tip. Vincenzo Bona, Torino, I, 1879, pagg. 114.
- [16] MOLON G. "Ampelografia", Ulrico Hoepli Ed., Milano, I, vol. 1, 1906, pagg. 640.
- [17] MUNSON T.V. "Foundations of American grape culture". T.V. Munson & Son, Denison, TX, USA, 1909, pagg. 252.
- [18] PIZZINI V. "Sulla parte che può sostenere il seme della Vitis vinifera nell'ampelografia". Ala di Trento, TN, I, 1877.
- [19] SCHNEIDER A. - HAY G. - YEALDI E. "Le carte di un ampelografo: il conte Giuseppe di Rovasenda e la sua collezione universale". Quaderni di Storia dell'Univ. di Torino, 9, 2008, pagg. 151-175.
- [20] STRUCCHI A. "Monografia dei principali vitigni piemontesi". Francesco Casanova Ed., Torino, I, 1891, pagg. 43 + 8 tavole.
- [21] TORRE G.C. "Guida exlibristica alla vite, all'uva e al vino". In: L. Cerri (ed.) "La vite e la vita". Ass. Culturale di Gattinara, Gattinara, VC, I, 2010, pagg. 19-25.
- [22] VIALA P. - VERMOREL V. "Traité général de Viticulture – Ampélographie", 7 volumes, 570 planches, 820 gravures, Ed. Masson et Cie, Paris, F, 1910 - 1901 - 1902 - 1903 - 1904 - 1905 - 1909 pagg. 3200.