« Circo equestre Sgueglia » in prima al Teatro di Roma

Viviani, nobiltà del lavoro umano

Un contributo al risarcimento del gran debito che la nostra scena ha col geniale artista partenopeo Lo spettacolo, regista Armando Pugliese, « cresce » da un atto all'altro, ma il livido finale appare in contraddizione con i significati più moderni del testo

Una immagine del primo atto del « Circo equestre Sgueglia » in scena al Teatro di Roma

ROMA — A conforto delle pene che travagliano il Teatro di Roma, ecco il bel successo della sua seconda produzione stagionale di maggior impegno, all'Argentina: *Circo equestre Sgueglia* di Raffaele Viviani (1888-1950). Quello romano è stato del resto il solo, fra gli Stabili italiani, che abbia iniziato a pagare il debito grande della nostra cultura teatrale con l'opera del geniale attore-autore partenopeo, proponendo più di dieci anni or sono, durante la gestione del compianto Vito Pandolfi (cui si rende opportuno omaggio, nel programma di sala) e per la regia di Giuseppe Patroni Griffi, l'eccezionale duetto di atti unici che andò sotto il titolo *Napoli notte e giorno*.

Ancora un decennio avanti, cioè a partire dal 1957, si era dovuto al lucido fervore del figlio di Raffaele, Vittorio, e di Nino Taranto, il ritorno di Viviani sulle nostre ribalte: ma il risarcimento, a tutt'oggi, e pur dopo la più recente, felice prova di Patroni Griffi (di nuovo un'accoppiata, e di nuovo un titolo emblematico, *Napoli chi resta e chi parte*) è ben lungi dal dirsi compiuto. Siamo lieti, comunque, che ad esso il Teatro di Roma contribuisca una volta di più.

Circo equestre Sgueglia è il primo testo vivianesco in tre atti, e reca la data 1922: l'esperienza dell'artista di varietà, del cantante, del funambolo, del fantasista, del comico girovago vi confluisce, ma si dispone in un ordine drammaturgico già rigoroso, di ampio respiro dietro la semplicità della trama di fondo: il *clown* Samuele è tradito dalla moglie Giannina, trapezista, con il « tony » Giannetto; il cavallerizzo Roberto lascia la consorte, Zenobia, per la giovane figlia del padrone, Nicolina. Due fughe che si concludono amaramente e, nel caso di Roberto, in modo cruento. Un anno dopo, Samuele, che si guadagna il pane facendo il pagliaccio di strada, incontra Zenobia, in lutto, mezzo invalida; e fra i due umiliati e offesi si stabilisce o meglio si rinsalda un legame di affettuosa solidarietà.

La materia può sembrare patetica, e non lo è, perchè la sorveglia sempre una coscienza critica delle più deste: quello che ci viene rappresentato è un mondo di bisogni e appetiti elementari, estraneo alle cadenze della commedia e della stessa tragedia borghese, ma che, per contro, nel clima assurdo e astratto del circo trova il suo corrispettivo, anche quando di quella commedia o tragedia scimmiotta i rituali (la perfida « donna serpente » che consegna a mano le lettere anonime destinate a mettere in allarme coniugi e genitori ingannati). C'è qui uno scambio e ricambio tra la vita del teatro e il teatro della vita, che i luoghi immaginati da Viviani per i tre atti (lo spazio antistante la facciata del circo, l'interno del circo visto dal lato posteriore, la piazza del Carmine, presso il carcere e non lontano dal porto) esemplarmente evidenziano, e che le scene di Bruno Garofalo (suoi pure i pertinenti costumi) rendono alla perfezione: quinte e fondali dipinti, con scoperti effetti di *trompe l'oeil*, a sottolineare il vero e il falso, insieme, delle situazioni.

La regia di Armando Pugliese, avvertita nel cogliere e nel filtrare le minuziose indicazioni allegate al copione, denota qualche impaccio sull'inizio, per un incastro ancora non bene amalgamato di *gag*, di movimenti, di battute: ma ha già un suggestivo scatto nella « parata », che si trasforma quasi in una marcia di disperati, cupa, minacciosa, di forte rilievo espressivo. Più omogeneo il tono del secondo atto, dominato da quella cattiveria che nasce dall'infelicità dei poveri, e punteggiato di grottesco (le pietose esibizioni della guardia municipale). La tensione cresce al terzo atto, introdotto con molta giustezza dall'episodio del guappo (un guappo di cartone) e della prostituta che inviano, tramite due posteggiatori, un messaggio in forma di canzone al loro amico galeotto, e sviluppantesi poi nel dialogo tra Samuele e Zenobia, all'insegna di quella « casta ritrosia » che, secondo Umberto Barbaro, in Viviani « ricorda sovente la grandezza di Chaplin ».

Tuttavia, è sullo scorcio conclusivo dello spettacolo che sorgono motivi di fondata perplessità: in Viviani, il finale ha un'accentuazione positiva, ispirata a quella morale del lavoro, che nel l'autore è costante e che, in generale ma con particolare acutezza nel caso specifico, lo avvicina a un Cechov. E se il lavoro, anzi la « fatica » come a Napoli si dice, sarà qui anche gioco, estro, prodezza acrobatica (le cronache tramandano meraviglie di Viviani attore, proprio nel *Circo equestre Sgueglia*), tanto meglio. Che il regista e il pur bravo protagonista, Antonio Casagrande, rinuncino agli esercizi alla sbarra, è comprensibile. Meno chiaro è perchè Samuele debba essere derubato dei suoi miseri attrezzi (ciò che Viviani in nessuna maniera suggerisce), e abbandonato in una specie di livido deserto insieme con Zenobia, i cui colpi sulla grancassa risuonano di conseguenza come rintocchi funebri. Non si tratta di dettagli: è tutta la dimensione sociale della vicenda che rischia di assumere le incongrue parvenze di un apologo nero, quasi metafisico, contraddicendo lo stesso andamento precedente dell'azione, e compromettendo i suoi più moderni significati (incluso il concetto che la dignità dell'uomo, e della donna, è nell'operosità e nella fraternità con gli altri uomini, non nel possesso o in una fedeltà coatta).

Il risultato complessivo è però ragguardevole, sostenuto dal generoso apporto d'una compagnia di buon livello, nella quale fanno spicco, accanto a Casagrande, che conferma ricchezza di mezzi e autorità scenica, un'Angela Pagano atteggiata con sobria delicatezza nelle vesti di Zenobia, un esatto Giuseppe Anatrelli, una corrosiva Nunzia Fumo, Nando Di Lena azzimato come si conviene al personaggio di Roberto, il saporoso Mario Scarpetta, Paola Ossorio, bene impostata nel canto, Clara Bindi, Vittorio De Bisogno, Tommaso Bianco, Rosanna Benvenuto, Gerardo Scala (più deboli Biancamaria Vaglio e Girolamo Marzano). Da citare il maestro Nicola Piovani, per l'accurata elaborazione della partitura originale (la musica serve anche a « straniare » i momenti sentimentali della storia) e Angelo Corti, per le componenti mimiche e coreografiche.

Interrotto da frequenti applausi, *Circo equestre Sgueglia* è stato salutato, al termine della « prima », dal più schietto dei consensi.

Aggeo Savioli

« Zio Vania » per la regia di Sepe da domani a Roma

ROMA — Giancarlo Sepe e il suo gruppo stanno dando gli ultimi ritocchi al nuovo spettacolo che va in scena, domani sera, nel teatro La Comunità, in Trastevere.

Si tratta di *Zio Vania* di Anton Cechov nell'elaborazione e per la regia di Sepe. Gli attori dichiarano che non c'è stato alcuno « stravolgimento », che quella operata è solo « una sintesi, l'estrapolazione di un'ora di angoscia »: *Zio Vania* è stato racchiuso in un flash-back che Sonia rivive tornando, venti anni dopo, nella casa della sua giovinezza, ormai disabitata, ma non vuota. La riempiono, infatti, i ricordi che, a mano a mano, si materializzano fino a diventare presenze condannate, pirandellianamente, a vivere il loro ruolo.

Con Sepe collaborano, per le scenografie e per i costumi, Uberto Bertacca, e per le musiche Arturo Annecchino. Gli attori sono quelli della Comunità: da Sofia Amendolea a Gianni Camponeschi, Franco Cortese, Massimo De Paolis, Nicola D'Eramo, Roberta Rem, Valeria Sabel, Pino Tufillaro.

Intemperanze di fanatici disturbano la prima alla Scala

«Masnadieri» e villanzoni

Rovente direzione del giovane Riccardo Chailly - Adriana Maliponte al centro di una robusta compagnia di canto - Geometrico allestimento di Pier Luigi Pizzi

Dalla nostra redazione

MILANO — Giunti alla Scala come occasione culturale, *I masnadieri* di Giuseppe Verdi, hanno trovato colleghi tra il pubblico. In scena, cioè, stanno i briganti professionisti, dediti con fervore ad infilzar padri, stuprare spose e madri, godendo gli urli « come uno spasso per loro ruvido — cuore di sasso ». In loggione, invece, con qualche propaggine tra platea e palchi, sta l'altra compagnia, altrettanto bestiale, che gode nell'insultare gli artisti con urla e parolacce, tanto volgari, quanto fuor di luogo.

Costoro sono una piccola banda di fanatici ottocenteschi, la cui muffita intolleranza si manifesta nel partegiare per un'artista contro un'altra. Nel beccare ieri la Verret e oggi la Maliponte perché non sono la X o la Y beniamine del giorno destinate a venir fischiate domani, perché non sono la W o la Z. E così via, secondo un gioco di stile fascista, aizzato sulla sponda opposta dal malcostume della *claque*, altra istituzione ottocentesca che un teatro moderno avrebbe cacciato da tempo.

Opposte fazioni

In questo scontro tra villanzoni gratuiti ed entusiasti a pagamento, restano vittime la cultura, la musica e la gran massa del pubblico, intimidita e frastornata tra le opposte fazioni: tra i maleducati, che zittiscono imperiosamente e i mestieranti che applaudono con pari furore. Simboli, tutti, di una situazione che reclama provvedimenti urgenti da parte della direzione del teatro, prima che il « bicentenario » si trasformi nel festival di una minoranza faziosa che « reprime » (parola di moda) la maggioranza degli ascoltatori.

Purtroppo se c'era un'opera da ascoltare con attenzione, è proprio questa che, pochissimo eseguita, ci rivela un Verdi immerso in una « crisi di crescenza » assai significativa. Verdi, cioè, iniziò *I masnadieri*, li interruppe per scrivere l'opera scespiriana *Macbeth* e li terminò poi. Procedimento stupefacente, perché le due opere, sono totalmente diverse: *Macbeth* intraprende uno scavo di tipo nuovo nell'anima dei personaggi. *I masnadieri*, al contrario, annullano la psicologia, in una disperata violenza vocale e ritmica, rinnovando e bruciando tutte le vecchie formule del melodramma.

In questo gioco retrospettivo si brucia le ali, per primo, il librettista Andrea Maffei, noto letterato, che riduce a schema marionettistico la omonima tragedia di Schiller. La ribellione alle antiche regole della morale e della società, abbozzata dal poeta tedesco, si riduce ad una contesa disperata tra due fratelli: il buon Carlo e il malvagio Francesco, ambedue innamorati della candida Amalia. Vittima delle calunnie, Carlo va in esilio, legge Plutarco e si mette a capo di una banda di briganti. Francesco, invece, chiude il padre in prigione e cerca di violentare l'amata. Carlo arriva alla riscossa, liberando padre e sposa, ma poi, oppresso dal rimorso del brigantaggio, svena l'amata e va a farsi ammazzare dalla polizia.

In questo schema, Verdi si getta a testa bassa. Elimina le sottile ambiguità, la fosca ambizione e l'angoscia di lady Macbeth e dello sposo, quel che resta è una disperata volontà, che può condurre soltanto all'annientamento finale. Come rocce staccate da una vetta, buoni e cattivi precipitano a valle. Tutto ciò che potrebbe frenare questa caduta — la bellezza della melodia, l'eleganza della scrittura, la ricercatezza dell'orchestrazione — viene quindi eliminato. Restano gli effetti elementari, serviti da mezzi, del pari elementari: melodie grezze, ritmi incongrui di ballabili, cabalette meccaniche e, per la dolce Amalia (parte destinata alla celebre Jenny Lind) un virtuosismo vocale di rossiniana memoria. Sembra insomma che Verdi, dopo aver fatto un passo sul terreno nuovo del *Macbeth*, si precipiti all'indietro per voltolarsi sino agli occhi nell'antico fango melodrammatico. Perché?

Lo scenografo Pizzi

A nostro avviso la chiave, va cercata nella necessità di liberare il melodramma dalla fattura elegante, stilizzata e commerciale, in cui l'aveva chiuso Donizetti. Tutto ciò che funzionava in Donizetti come un meccanismo perfettamente equilibrato e oliato, andava rotto e sovvertito per uscire dallo schema del romanticismo di maniera. Alla superficialità ben rifinita del bergamasco, Verdi contrappone una volgarità dirompente: ne riproduce e ingrandisce gli schemi: sino a renderli insopportabili; oppure spinge la macchina, a una tale velocità da schiantarla una volta per tutte.

Impietosa caricatura

Ed è appunto quanto avviene nei *Masnadieri*, in cui tutte le maniere dell'ottocento romantico, appaiono estremizzate sino a raggiungere (involontariamente), il grottesco di una impresa di una impietosa caricatura. E da qui, infatti, attraverso la *Luisa Miller* e lo *Stiffelio*, comincerà la risalita verso il *Rigoletto* e la *Traviata*.

Un'opera di questo genere, nella sua totale bruttezza, può essere vista soltanto come un documento. E' quanto ha fatto Riccardo Chailly, direttore ventiquattrenne, che non s'è spaventato né di Verdi, né del pubblico della Scala. Egli ha aggredito la partitura, esaltandone tutta la rude violenza, senza sporcare tuttavia la struttura che è apparsa ben chiara nelle linee maestre. (Basterebbero, a provarlo, gli assieme, tra cui il quartetto, sempre tanto ardui da realizzare). In questa operazione, egli è stato assai ben servito da una compagnia formata da eccellenti elementi, anche se, di celebrità internazionale, ve n'era una sola: Evghenij Nesterenko, magnifico nella parte del vecchio padre.

Adriana Maliponte è, comunque, un soprano leggero di una chiarezza cristallina e una tecnica tanto raffinata, da realizzare in modo impeccabile, gli inumani virtuosismi, scritti per Jenny Lind. Accanto a questa Amalia limpida e delicata, Ottavio Garaventa ha dato voce sicura e bello smalto alla figura di Carlo, mentre il bieco Francesco, ha ricevuto spicco e personalità dal baritono Matteo Manuguerra. Maurizio Mazzieri, nella non facile parte di Moser, Antonio Savastano e Walter Gullino, hanno completato l'assieme, col loro istruito da Romano Gandolfi e gagliardamente impegnato.

Nessun dubbio ha sollevato, invece, l'allestimento di Pier Luigi Pizzi, sebbene, nella geometrica stilizzazione, sembri lontano dalla vulcanica temperie di questo Verdi. In compenso, l'impianto, tutto giocato sul colore cupo e le aperture e chiusure del fondo, è riuscito magnificamente funzionale, condensando la azione, ed eliminando fastidiosi indugi, tra gli infiniti cambiamenti di quadro.

Rubens Tedeschi

Spettacolo tratto da « Cent'anni di solitudine »

Sulla scena i simboli e i colori di Marquez

In « Canto fermo » Laura Angiulli, al debutto come regista, si cimenta a Napoli col narratore sudamericano

Nostro servizio

NAPOLI — *Canto Fermo*, al Teatro Cilea di Napoli, dopo due anteprime alla Casa del popolo di Miano, segna il debutto di una regista, Laura Angiulli. Il fatto che sia una donna a firmare la regia non è senza importanza sia perché di registe Napoli ne conta poche (forse un paio Adriana Carli e Laura Angiulli per l'appunto) sia perché il tratto del disegno teatrale, la capacità e nitidezza della composizione, ci rimandano a un gusto del particolare tutto femminile. Pur nelle immancabili esitazioni e nelle piccole emozioni di un debutto (la compagnia è tutta assai giovane) *Canto fermo* è uno spettacolo con un carattere preciso ed una poesia di indiscutibile fascino.

Da dove viene la poesia di questo *Canto fermo*? Dalla lettura attenta, dall'analisi dei segni, della struttura poetica di uno dei più bei romanzi della letteratura sudamericana: quel *Cent'anni di solitudine* cioè che pochi anni fa fece registrare record di vendita nelle librerie. Dall'opera di Gabriel Garcia Marquez, Laura Angiulli ha tratto fuori i segni, i simboli, i colori, i suoni, i lunghi silenzi, la tristezza infinita, la gioia che esplode soltanto di tanto in tanto, in una sintesi teatrale che sembra abbastanza solida e acuta.

L'approccio con una opera letteraria, e tanto particolare, non è una cosa semplice neppure per lo spettatore: la strada scelta dalla regista per riannodare i fili di un discorso tanto fantastico e difficile passa per molti canali di lettura, grazie ad una accurata capacità di mediazione tra l'opera da una parte e tutta una serie di ricordi e di citazioni teatrali che tengono ben presenti alcuni dei « maestri » della sperimentazione teatrale e dell'avanguardia degli ultimi anni, Giuliano Vasilicò, Mario Ricci, Giancarlo Sepe, Bruno Roberti, sono i primi nomi che ci vengono in mente nel vedere questo *Canto Fermo*, non come ricalco, certo, ma come capacità di citazione; Laura Angiulli fonde le sue gestioni che le vengono dai molti rivoli di un teatro di ricerca e se ne impadronisce con sicurezza, mediandoli in un discorso teatrale assai ricco.

E' una immagine ciclica che ritrova la ciclicità del romanzo di Marquez, la sua concezione della vita che si alterna alla morte. Così nel *Canto fermo*, le luci si alternano ai bui, i suoni ai silenzi, la gioia al dolore e sono immagini assolutamente semplici ottenute con una cura ed una precisione quasi meccanica, da alchimia paziente. Si è detto che i componenti della compagnia sono assai giovani, e questo è un altro momento di grande fascino di questo spettacolo, un mondo di fanciulli o di adolescenti che già sembrano adulti, nelle loro ansie inespresse, come il mondo di Marquez dove i fanciulli non conoscono il gioco.

Questa ambiguità viene fuori netta dalle poche frasi spezzate, dalle immagini, dai colori adoperati, dai costumi ricchissimi (di Zaira De Vincentiis) dalla grande statua oggetto (creata dal Gruppo - donne - Immagine - creatività) che appare improvvisa dal nero assoluto della scena, dai tagli di luce che segnano il tempo e lo spazio quasi fossero scene concrete, costruzioni geometriche, dalle musiche costruite da Gianni Cesarini.

Laura Angiulli, Gianni Coscione, Alessandra D'Elia la più piccola in scena, una fanciulla dolcissima, Lavinia D'Elia, Marita D'Elia, Aldo De Lorenzo, Zaira De Vincentiis, Mario Gargano, Paolo Giordano, Nuccio Grieco, Gino Longobardi, Leilo Lucariello, Mariacristina Piram, Rosario Squillace, Alfredo Stefanucci, Antonella Stefanucci danno vita alla folla dei personaggi ritratti in quella sorta di caleidoscopio fantastico (un *puzzle* lo definì Marquez) che è l'universo di *Cent'anni di solitudine*.

Giulio Baffi

Recital romano della Vanoni

Una voce persa tra la folla

ROMA — « Concerto insieme », al Teatro Tenda di Roma, per Ornella Vanoni e i « suoi » ormai affezionatissimi New Trolls, dinanzi ad un pubblico foltissimo ed inconsueto, docile all'applauso.

Molte toilettes, *qualche pezzo sexy tanto per non sfigurare a petto di certe nuove belve da palcoscenico come Amanda Lear, Ornella Vanoni sembrava l'altra sera una reginetta di balera. Anzi, visto che i New Trolls, vestiti di bianco, si limitavano a far da ancelle, poteva anche essere l'ennesimo allestimento della Granduchessa e i camerieri di Garinei e Giovannini. Inutile dire, a questo punto, che la « voce della mala » s'è bella che redenta. Ma come si può, del resto, resistere all'ebbrezza di un successo così caldo e pieno, che ti investe solo all'ultima svolta di una lunga e tortuosa carriera?*

Non c'è più Mina che tenga, Ornella Vanoni incarna ormai, nel bene e nel male, la canzone italiana. L'ha eletta la piccola borghesia, che oggi si riconosce in certi fittizi turbamenti mentre ieri fremeva nella spasmodica ricerca dell'evasione totale. Il tormento esistenziale a buon mercato ha sostituito l'inetta bratitudine così come il boom economico ha ceduto il passo alla grande depressione.

Ora, alla mercé dei suoi nuovi spettatori, Ornella Vanoni sembra calamitata dai gusti di questo pubblico, per il quale farebbe qualunque cosa, fino a perdere i sensi. Come un medium *in trance, difatti, la cantante adesso esegue, non interpreta più. Se si tratta di un pezzo di Lucio Dalla, ad esempio, allora l'Ornella caccia fuori un roccione roco, e poco ci manca che cominci a sputazzare sui malcapitati in prima fila.*

Ma chi è questa Vanoni, che parla disperatamente sempre di sé, « dentro » e « fuori » (come dal titolo di un suo recente prodotto discografico), « con lui » o « senza di lui », libera e affranta, o felice al guinzaglio?

E' un robot, e una ineffabile emanazione di una sedicente industria culturale, e una massaia liberata, è una sciantosa dal tragico e misterioso passato, è una « bella senz'anima »? Ognuno si sceglie la mitologia che più gli fa comodo. Per quanto ci riguarda, a noi non resta che rimpiangere la scomparsa dell'amica inseparabile di tante tristi serate.

Che Ornella Vanoni non sia più « in sé » lo dimostra il fatto che il suo recital odierno sia diviso in due parti, con un nitido solco messo lì a separare le novità dal vecchio repertorio. Una frattura, in sostanza, non sanata, bensì aggravata, dalla monolitica immagine di quest'ultima Vanoni, che cancella persino il ricordo della Vanoni che fu. Anche i New Trolls, sebbene per loro la nostalgia non ci attanagli, sembrano creature di Frankenstein. Sono ridotti ad un complessino d'inferiorità, tutto accompagnamento e nessun risalto. Usano pedestremente il sintetizzatore, come se la mamma gliel'avesse regalato ieri.

d. g.

MOSTRE A ROMA

I segni della città di De Simone e Ferrari

Anna De Simone e Franco Ferrari - Galleria « Sirio », via A. Brunetti 14; fino al 28 gennaio; ore 10-13 e 17-20.

Anna De Simone, fotografo, e Franco Ferrari, incisore, hanno realizzato e pubblicato in proprio una cartella assai originale nel generale decadimento mercantile dell'invenzione grafica e delle stampe. Porta il titolo, assai appropriato, di « Segni della città » ed è presentata da Guido Giuffrè. Il fotografo e l'incisore in dieci immagini conducono una bella battaglia contro quell'abitudine e quell'assuefazione che ci portano a non vedere più gli oggetti della città e a rinunciare a interpretarli.

Innanzitutto hanno pulito il loro sguardo d'ogni tentazione naturalistica, illustrativa, sentimentale. Ferrari, sfruttando anche il rilievo della carta, ha inciso in nero (con un segno di grande tensione e bellezza) e anche rosso una città intesa simbolicamente come gabbia, rete, trama, tessuto: una forma molto chiusa e dura oppure scardinata e aperta con una linea che si slancia a prendere forma di spazi come di fiori.

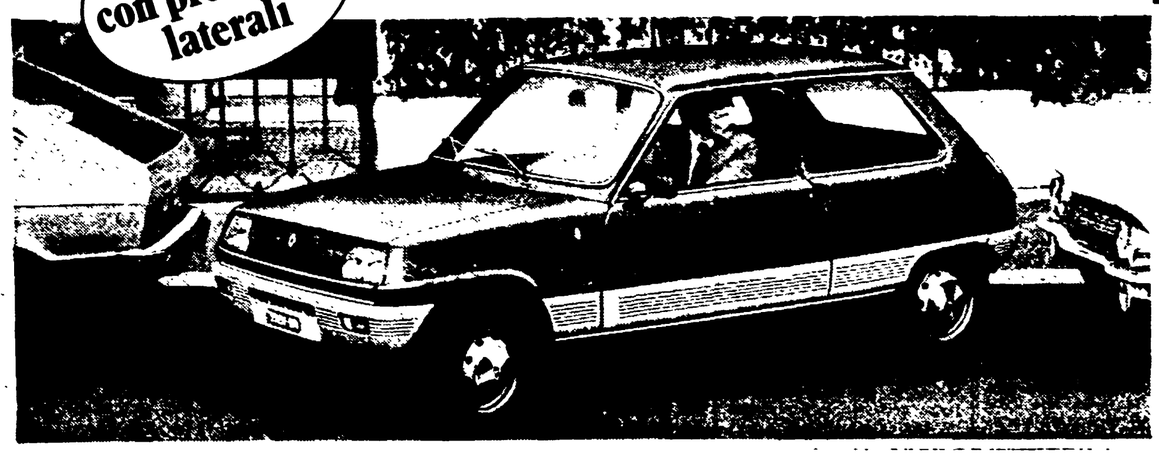
La De Simone ha contrappuntato queste immagini incise di gabbie con foto di oggetti selezionati ed esaltati in uno spazio neutro molto luminoso come segni-simboli della scena urbana. Le foto sono assai plastiche, sensibili alle materie e alle forme, al disegno e alla volumetria, alla luce e all'ombra (di ben costruita, intensa drammaticità è il gran nero del cavalcavia col filo di luce in mezzo).

Gli oggetti come strappati a un contesto perché si vedano meglio combinano una relazione rivelatrice con le gabbie di Ferrari. Non è una città descritta: ma una città che è entrata dentro, che annienta o esalta.

Dario Micacchi

Nuova con protezioni laterali

Renault 5 è ancora piú bella (e piú sicura di sè)



Nel traffico cittadino, anche a bassa velocità, la linea di un'automobile corre non pochi rischi. Basta poco: una manovra d'emergenza, un attimo di distrazione, la fretta...

E poiché la "cittadina del mondo" è bella, alla linea ci tiene. La nuova Renault 5 TL 950, infatti, è dotata di protezioni laterali "antitraffico": veri e propri scudi di elegante design e di collaudata robustezza, realizzati in poliestere rinforzato semirigido, come i caratteristici paraurti.

La nuova Renault 5 a protezione integrale è disponibile presso tutti i punti di vendita e assistenza che costituiscono la grande Rete Renault in Italia (Pagine Gialle, voce automobili, o elenco telefonico alfabetico, voce Renault).

La Renault 5 è disponibile in quattro versioni: 850 (125 km/h), TL 950 (140 km/h), TS 1300 (160 km/h), Alpine 1400 (180 km/h, cinque marce). Pronta consegna. Garanzia totale un anno. Speciale credito DIAC Italia.

Le Renault sono lubrificate con prodotti OM