THEATRUM SIDERUM: I NOVE PIANETI (*NAVAGRAHA*) TRA RITO, ICONOGRAFIA E *HASTA* NELLA DANZA *BHARATANĀṬYAM*

Marialuisa Sales, Ph.D. in Performing Arts

Trascrizione dei talk tenuti nel ciclo «Mani che danzano, mani che pregano» (19, 26 marzo 2020) e «Theatrum Siderum» (25 aprile 2021) per Wunderkammer Orchestra – ADA Danze Antiche. Versione aggiornata con integrazioni bibliografiche posteriori alla data del talk.

Il presente testo è la trascrizione rivista di comunicazioni orali tenute nell'ambito del ciclo di incontri promosso da Wunderkammer Orchestra – ADA Danze Antiche tra marzo 2020 e aprile 2021. L'apparato critico e bibliografico è stato integrato in sede di revisione; la bibliografia finale, non suddivisa in fonti primarie e secondarie, raccoglie i principali riferimenti a cui il testo rimanda, senza pretesa di esaustività.

Abstract

Italiano. Questo testo nasce da un ciclo di talk-workshop — «Mani che danzano, mani che pregano» (2020–2021) — in cui una *practitioner scholar* di *Bharatanāṭyam* ha condiviso con danzatori e studiosi di danze storiche europee la conoscenza incarnata accumulata in oltre vent'anni di pratica quotidiana. Il centro tematico è il sistema dei *navagrahahasta*: i nove gesti planetari codificati nei versetti 250–258 dell'*Abhinayadarpaṇa*, trattato sanscrito attribuito a Nandikīśvara. Il testo ricostruisce il percorso dei workshop — dalla premessa cosmologica (i *graha* come manifestazioni divine secondo il *Bṛhat Parāśara Horā Śāstra*) all'analisi tecnica di ciascun *hasta* — e ne trae una riflessione sull'*embodied knowledge* come condizione di comprensione: un gesto planetario non si capisce leggendone la descrizione, ma formandolo con le proprie mani, lasciandolo abitare il corpo. Il dialogo con praticanti di danze europee del XV e XVI secolo ha rivelato un terreno comune inatteso: in entrambe le tradizioni, il corpo che danza non è mai separato dall'ordine del mondo.

Parole chiave: *Bharatanāṭyam, navagraha, hasta, Abhinayadarpaṇa, embodied knowledge, practitioner scholar*, pedagogia del gesto, *paramparā,* danza rituale.

English. This text originates from a series of talk-workshops — «Mani che danzano, mani che pregano» (2020–2021) — in which a practitioner scholar of *Bharatanāṭyam* shared with scholars and practitioners of European historical dance the embodied knowledge built through tirthy years of daily practice. The thematic focus is the system of the *navagrahahasta*: the nine planetary hand gestures codified in verses 250–258 of the *Abhinayadarpaṇa*, a Sanskrit treatise attributed to Nandikīśvara. The text reconstructs the workshop process — from the cosmological premise (the *graha* as divine manifestations according to the *Bṛhat Parāśara Horā Śāstra*) to the technical description of each *hasta* — and draws from it a reflection on embodied knowledge as a condition of understanding: a planetary gesture is not grasped by reading its description, but by forming it with one's own hands and letting it inhabit the body. The dialogue with practitioners of fifteenth- and sixteenth-century European dance revealed an unexpected common ground: in both traditions, the dancing body is never separate from the order of the world.

Keywords: *Bharatanāṭyam, navagraha, hasta, Abhinayadarpaṇa,* embodied knowledge, practitioner scholar, gesture pedagogy, *paramparā*, ritual dance.

1. Introduzione: gli *hasta* come unità operative della grammatica coreutico-rituale

Nella grammatica del Bharatanāṭyam, la mano non è una parte del corpo fra le altre: è la soglia più leggibile di un assetto integrale. Gli *hasta* — configurazioni gestuali codificate dalla trattatistica — sono sigilli di presenza, non illustrazioni, occorrenza performativa di energie di movimento impermanenti consegnate dal corpo del danzatore ed estese nello spazio[1]. Questa impermanenza è precisamente ciò che rende indispensabile la trasmissione corporea diretta. Queste pagine nascono da un'esperienza che non separa il dato filologico dalla pratica, pertanto si tenta di restituire in forma scritta ciò che abita prima di tutto nel corpo, nei muscoli, nelle articolazioni, nell'occhio che segue la mano. È da questa posizione — quella che nella ricerca contemporanea sulle arti performative definisce *performing scholarship* o *embodied practice research* — che i temi del presente testo sono stati elaborati, condivisi e sperimentati collettivamente.

La domanda concreta da cui tutto è partito era semplice e al tempo stesso impegnativa: come rendere accessibile, a chi danza con il corpo ma non necessariamente con le categorie della trattatistica indiana, la complessità di un sistema gestuale fondato su una cosmologia radicata? Il contesto era preciso: il pubblico di riferimento era composto prevalentemente da danzatori e studiosi di danze storiche europee del XV e XVI secolo — ricostruttori di *basse danses* borgognone, di balli quattrocenteschi italiani, di *branles* e *galliards* della tradizione franco-italiana. Danzatori, cioè, profondamente familiari con la nozione che il gesto sia portatore di senso, con la lettura dei trattati, con la tensione tra norma scritta e corpo che danza: in una parola, con la distanza — e la necessaria mediazione — tra la trattatistica e la sapienza incarnata. Da questo incontro è nato il ciclo «Mani che danzano, mani che pregano», articolato in due incontri, seguito dalla conversazione monotematica «*Theatrum Siderum*: i nove pianeti (*navagraha*) tra rito, iconografia e *hasta* nella danza *Bharatanāṭyam*», articolata nel format talk-workshop: la prima parte dedicata alla trasmissione del sapere filologico — tratto direttamente dal trattato *Abhinayadarpaṇa* (tradizionalmente collocato attorno al XIII secolo, con datazione discussa)[2] e dall'astrologia vedica — mentre la seconda parte transitava nella pratica corporea condivisa. I partecipanti erano invitati a formare gli *hasta* con le proprie mani, a sentirne la struttura dall'interno, ad abitare la posizione prima ancora di comprenderne il nome. L'idea di fondo, confermata da ogni incontro, è che non si possa davvero leggere un sistema

---

[1] La lingua corrente chiama spesso *mudrā* i gesti della danza indiana, ma la trattatistica coreutica impiega più precisamente *hasta*. Pathiot documenta che *mudrā* deriva da *mud* («gioia») e *dhrā* («dissolvere»), con attestazioni in persiano antico (*muhāra,* «segno») e in *pāli* (*muddikā*, «autorità»). Nella letteratura post-vedica *mudrā* indicava il sigillo e l'impronta lasciata da un sigillo, e solo successivamente designò il gesto rituale. Il suo ambito specifico rimane yoga, mantra e tantra, dove la postura è prevalentemente statica; nella *Nāṭyaśāstra*, al contrario, il gesto è dinamico, relazionale, narrativo, per cui gli *hasta mudrā* sono statiche nello yoga e nelle pratiche spirituali, mentre divengono dinamiche nella danza. B.J. Pathiot, «Hasta Mudra Therapy: An Effective Aspect of Dance Therapy», International Journal of Creative Research Thoughts (IJCRT), n. IJCRT2110010 (2021), Nair precisa ulteriormente che la *mudrā* è «un linguaggio senza iscrizione: non può essere scritta da nessuna parte; è invece un'occorrenza performativa di energie di movimento consegnate dal corpo del danzatore ed estese nell'aria». Sreenath Nair, «Mudra: The Choreography in the Hands», *Body, Space & Technology*, vol. 12 (2013), DOI: 10.16995/bst.61, p. 1. Cfr. Amrit Mishra e Vidhi Nagar, «Hasta Mudras: a Harmony in Yoga and Indian Classical Dance», Banaras Hindu University, Faculty of Performing Arts, Varanasi, luglio 2024, https://www.researchgate.net/publication/382308173

[2] Pietro Chierichetti, «Per una datazione dell'Abhinayadarpaṇa di Nandikīśvara: la lista degli avatāra di Viṣṇu», *Kervan. International Journal of Afro-Asiatic Studies*, n. 3 (2012): 1–18, pp. 4–8. L'autore avverte che «l'Abhinayadarpaṇa potrà essersi sviluppato attraverso periodi diversi» e che ogni datazione va assunta con cautela metodologica. Cfr. anche Pietro Chierichetti, «La dottrina degli avatāra come prova per la datazione dell'Abhinayadarpaṇa di Nandikīśvara», Antropologia e Teatro. Rivista di Studi, vol. 3, n. 3 (2012): 168–192.

gestuale senza averlo attraversato nel corpo. La filologia da sola lascia i gesti sulla pagina; la pratica somatica costante, quotidiana e durevole è ciò che li riporta in vita[3].

Fig. 1. Comunicato di ADA Danze Antiche, 19 marzo 2020

Quello stesso principio governa la struttura di questo testo. La scelta della tematica — gli *hasta* delle divinità planetarie, il *theatrum siderum* del corpo danzante — non è stata casuale: tanto nei trattati di danza del Quattrocento quanto nella cosmologia vedica, il corpo che danza non è mai separato dall'ordine del mondo. I pianeti, le sfere, i nodi cosmici erano categorie vive e operative per un danzatore rinascimentale quanto per un praticante di *Bharatanāṭyam*. Questo terreno comune ha reso possibile il dialogo[4].

[3] La ricerca recente ha esplorato le *mudrā* anche in chiave terapeutica. Studi sull'uso delle *mudrā* in contesti di *dance/movement therapy* mostrano che la pratica può potenziare l'autoespressione e costruire abilità di coping corporeo per lo stress, con riscontri qualitativi su popolazioni diverse. Pathiot ha proposto il concetto di «Hasta Mudrā Therapy» come dominio autonomo della danza-terapia. cfr. B.J. Pathiot, «Hasta Mudra Therapy: An Effective Aspect of Dance Therapy».

[4] Il gesto rituale come eccedenza mimetica. Wulf, rifacendosi a Lévi-Strauss, definisce i rituali come «movimenti corporei che hanno un inizio, una fine e una direzione» e come «processi corporei simbolici codificati, tali da produrre, interpretare, preservare e modificare delle realtà sociali». I rituali «ottengono i propri effetti sociali servendosi dei corpi umani» e «sono immediatamente connessi con la percezione, con l'aisthesis». Questa lettura è particolarmente pertinente per gli *hasta* planetari: la loro efficacia non si esaurisce nel significato convenzionale del segno, ma si attualizza nella ripetizione incarnata. Christoph Wulf, «La mimesi nel gesto e nel rituale», conferenza tenuta alla Fondazione Collegio San Carlo, Modena, 18 febbraio 1997. Le citazioni dirette si riferiscono alla trascrizione della conferenza; le pagine non sono numerabili nella versione disponibile.

Fig. 2. Comunicato di ADA Danze Antiche, 26 marzo 2020

Il fondamento testuale di questa pedagogia della presenza è condensato nella formula tramandata da generazioni di danzatori: «dove sono le mani — *hasta* — l'occhio segue; dove va l'occhio, la mente segue; dove va la mente, l'emozione interiore (*bhāva*) si manifesta; dove è il *bhāva*, ivi sorge il *rasa*»[5]. La catena non è metaforica: è una descrizione funzionale della pedagogia dell'attenzione che governa la pratica. Christoph Wulf, da una prospettiva antropologica autonoma, conferma la medesima eccedenza del gesto rispetto alla sua intenzionalità dichiarata: i gesti hanno un contenuto che travalica la loro intenzionalità e che diventa esperibile soltanto nella riproduzione mimetica[6].

La trattatistica è esplicita sulla natura sistemica del gesto: quando un *aṅga* si muove, i *pratyaṅga* e gli *upāṅga* si muovono di conseguenza[7]. Il corpo non esegue un segno isolato; compone una figura totale in cui gesto, sguardo e asse posturale cooperano a costruire una presenza. Wulf osserva che attraverso il rituale vengono inscritte nei corpi delle norme sociali in processi che avvengono in larga misura all'esterno della coscienza degli interessati, e proprio per questo producono effetti tanto più efficaci[8]. È questa logica di iscrizione corporea che rende gli *hasta* planetari qualcosa di più di un

[5] Si tratta del verso trasmesso dalla tradizione come formula fondamentale della pedagogia gestuale (*AbhD* v. 37). È riportato anche in B.J. Pathiot, «A Critical Study on Hasta Mudras», IJCRT, vol. 10 (2022).

[6] Pathiot documenta che l'*Abhinayadarpaṇa* assegna a ciascun *hasta* una serie di corrispondenze cosmologiche che conferiscono ai gesti una «religious and cultural touch» tale da situarli all'incrocio tra prassi esecutiva e cosmologia. Lo stesso principio governa, in forma più sviluppata, il capitolo dedicato agli *hasta* delle divinità. B.J. Pathiot, «A Critical Study on Hasta Mudras». Per il concetto di iscrizione corporea del rituale cfr. supra, nota 4 (Wulf 1997).

[7] La triade *aṅga/upāṅga/pratyaṅga* articola l'intera grammatica dell'*āṅgikābhinaya*: gli *aṅga* (arti maggiori: testa, collo, busto, vita, mani, piedi) guidano il movimento complessivo; le *upāṅga* (arti minori: occhi, sopracciglia, naso, labbra, guance, mento) ne affinano l'espressione emotiva; le *pratyaṅga* (spalle, gomiti, polsi, ginocchia, schiena) ne definiscono la qualità posturale.

[8] cfr. *supra*, nota 4 (Wulf, «La mimesi nel gesto e nel rituale»).

vocabolario gestuale: sono la forma sensibile attraverso cui il danzatore abita, per la durata della performance, la natura di una potenza cosmica.

Nel contesto dei talk-workshop, questa struttura teorica si traduceva in pratica concreta: spiegata la logica del sistema *aṅga/upāṅga/pratyaṅga*, i partecipanti sperimentavano su sé stessi la dipendenza tra gesto della mano, direzione dello sguardo e asse del corpo[1]. Non di rado chi aveva praticato danze storiche europee riconosceva strutture analoghe: la sprezzatura castiglionesca, la qualità dell'aria nel ballo rinascimentale, la tensione tra norma scritta e corpo che esegue. Il dialogo era possibile perché il gesto, in entrambe le tradizioni, non è mai puramente decorativo.

2. Il testo fondamentale: l'*Abhinayadarpaṇa*

Il corpus dottrinale sul gesto trova una delle sue sintesi più accessibili nell'*Abhinayadarpaṇa* («Lo Specchio del Gesto»), trattato sanscrito attribuito a Nandikīśvara[2]. Il nome stesso dell'autore è un nomen-omen: *Nandin* è il toro sacro di *Śiva*, e il legame tra Nandikīśvara e la tradizione *śaiva* del teatro-danza è confermato dalla mitologia d'apertura del testo: «In origine *Brahmā* dalle quattro facce rivelò l'arte del *nāṭya* a *Bharata*. E allora *Bharata* insieme alle schiere dei *gandharva* e delle *apsaras* eseguì davanti a *Śambhu* il *nāṭya*, il *nṛtta* e il *nṛtya*. Allora *Hara* desiderò che *Taṇḍu* istruisse *Bharata* in quest'arte; e poiché *Bharata* gli era molto caro, gli insegnò innanzitutto il *lāsya* tramite *Pārvatī*» (*AbhD* 2–4). Il testo è dunque radicato in una cosmologia *śaiva* prima ancora che in una teoria estetica.

L'opera si occupa prevalentemente dell'*āṅgikābhinaya* — la sezione esecutiva composta dai movimenti degli *aṅga* (arti maggiori: testa, collo, busto, vita), delle *upāṅga* (arti minori: occhi, sopracciglia, naso, labbra, guance, mento) e delle *pratyaṅga* (spalle, braccia, schiena, stomaco, cosce, ginocchia). L'*Abhinayadarpaṇa* enumera con precisione:

- nove movimenti della testa (*śirobheda*, vv. 49–65);
- otto movimenti degli occhi (*dṛṣṭibheda,* vv. 66–79);
- quattro movimenti del collo (*grīvābheda*, vv. 79–87);
- ventotto gesti a una mano (*asamyuktahasta*, vv. 87–165), più quattro aggiuntivi (vv. 166–172);
- ventitrè gesti a due mani combinate (*saṃyuktahasta,* vv. 172–203);
- gesti per le divinità (*devahasta*, vv. 204–215);
- gesti per gli *avatāra* di Viṣṇu (*daśāvatārahasta*, vv. 216–225);
- gesti per diverse classi di persone (*caturjātībyahasta*, vv. 226–231);
- gesti per relazioni di parentela (*bāndhavahasta*, vv. 231–244);
- gesti per la danza astratta (*nṛttahasta*, vv. 244–249);
- gesti per le nove divinità planetarie — i *navagrahahasta* (vv. 250–258).

La memorizzazione degli *śloka* che descrivono queste categorie era — e resta — il fondamento della pedagogia tradizionale. Come osserva Chierichetti, «le numerose espressioni formulari rendono ipotizzabile una lunga circolazione orale, tipica del resto di molte opere della letteratura indiana in sanscrito, e questo elemento spiega il grande successo e la grande diffusione del testo, utilizzato davvero nelle scuole di danza al fine di trasmettere gli insegnamenti basilari di quest'arte»[9]. Nel ciclo di talk-workshop, la recitazione collettiva degli *śloka* prima dell'esercizio pratico aveva esattamente questa funzione: iscrivere nel corpo, attraverso la voce e la memoria, la struttura prima ancora di declinarla nelle dita. La trasmissione del sapere gestuale avviene tradizionalmente attraverso la *paramparā* (letteralmente: «uno seguente l'altro», trasmissione ininterrotta da maestro ad allievo). La progressiva sostituzione di questa pedagogia con supporti digitali sposta l'attenzione dall'«efficacia» del gesto come pratica corporea situata alla sua «immagine» come rappresentazione riproducibile — una deriva che il format talk-workshop intende contrastare.

3. I *navagraha* nell'astrologia vedica: premessa cosmologica

I *navagraha* («i nove che afferrano», da g*raha* — radice sanscrita √*grah,* «afferrare, trattenere, prendere in pugno») sono le nove forze energetiche che governano l'esistenza nella cosmologia indiana. Essi sono: *Sūry*a (il Sole), *Candra* (la Luna), *Śukra* (Venere), *Maṅgala* (Marte), *Budha* (Mercurio), *Guru* (Giove), *Śani* (Saturno), *Rāhu* (il Nodo Lunare Nord) e *Ketu* (il Nodo Lunare Sud).

Il *Bṛhat Parāśara Horā Śāstra*, attribuito al *ṛṣi Parāśara*, offre nel suo secondo capitolo una definizione teologica fondamentale:

> Il signore non nato ha molte incarnazioni. Egli si è incarnato sotto forma dei nove graha per elargire agli esseri viventi i risultati del loro karma. Egli è Janārdana. Egli ha assunto la propizia forma dei graha per sconfiggere i demoni e sostenere gli esseri divini (*BPHS* II, 3–4)[10].

I pianeti non sono mere forze astronomiche: sono manifestazioni (*avatāra*) del dio Viṣṇu. Come ricorda Chierichetti, *avatāra* deriva dalla radice tṝ («attraversare») preceduta dal prefisso ava (movimento verso il basso): designa l'atto con cui *Viṣṇu* colma la distanza tra il piano divino e quello umano scendendo sulla terra sotto forme molteplici per contribuire alla conservazione del mondo. Il compito cosmico dei *graha* è duplice: conferire agli esseri viventi i frutti del karma e distruggere le forze oscure[11].

---

[9] Pietro Chierichetti, «Per una datazione dell'Abhinayadarpaṇa di Nandikīśvara», *Kervan*, n. 3 (2012): 1–18, p. 4.

[10] *Bṛhat Parāśara Horā Śāstra*, trad. R. Santhanam, Delhi: Ranjan Publications, 1984, vol. I, cap. II, vv. 3–4. La traduzione italiana è dell'autrice, condotta sull'inglese di Santhanam. Per il mito d'apertura dell'*Abhinayadarpaṇa* (*AbhD* 2–4) si veda Chierichetti (2012), pp. 17–19.

[11] La lista degli *avatāra* di Viṣṇu nei vv. 216–225 dell'*Abhinayadarpaṇa* include *Matsya, Kūrma, Varāha, Narasiṃha, Vāmana, Paraśurāma, Rāma, Balarāma, Kṛṣṇa, Kalki* — con assenza del *Buddha.* Per la datazione cfr. *supra*, nota 2. Per la dottrina degli *avatāra* come discesa del divino nel mondo e il significato etimologico del termine: Chierichetti (2012), pp. 5–6. Per la struttura complessiva dell'opera e la nozione di *abhinaya:* Chierichetti (2012), p. 7. Per i *navagrahahasta* (vv. 250–258): *Nandikīśvara, Abhinayadarpaṇa*, trad. e comm. Manomohan Ghosh, Calcutta: Manisha Granthalaya, 1957, vv. 250–258; cfr. anche Ananda K. Coomaraswamy, *The Mirror of Gesture*, Cambridge (MA): Harvard University Press, 1917.

Una peculiarità dell'astrologia indiana rispetto a quella occidentale è l'inclusione di *Rāhu* e *Ketu* tra i «pianeti». Questi due nodi lunari non possiedono un corpo fisico, ma la loro influenza è considerata pari, se non superiore, a quella degli altri sette. Sono sempre opposti l'uno all'altro nella carta natale, sempre retrogradi, e sono gli unici corpi capaci di causare le eclissi del Sole e della Luna.

Ogni *graha* presenta qualità cosmiche specifiche, sintetizzabili come segue:

Graha	Corpo celeste	*Guṇa*	Segni governati	Esaltazione	Esilio
Sūrya	Sole	*sāttvika*	Leone	Ariete	Bilancia
Candra	Luna	*sāttvika*	Cancro	Toro	Scorpione
Budha	Mercurio	*rājasika*	Gemelli	Vergine	Pesci
Maṅgala	Marte	*tāmasika*	Ariete, Scorpione	Capricorno	Cancro
Śukra	Venere	*rājasika*	Toro, Bilancia	Pesci	Vergine
Guru	Giove	*sāttvika*	Sagittario, Pesci	Cancro	Capricorno
Śani	Saturno	*tāmasika*	Capricorno, Acquario	Bilancia	Ariete
Rāhu	Nodo nord	—	co-gov. Acquario, Vergine	—	—
Ketu	Nodo sud	—	co-gov. Scorpione, Pesci	—	—

Nel ciclo di talk-workshop, la presentazione di questa tabella non era una lezione di astrologia: era la mappa necessaria per comprendere perché ciascun pianeta esige una certa configurazione di mani. Senza sapere che *Śani* è *tāmasika*, che governa il karma pesante e il tempo lento, la presenza del *triśūla* invertito nel suo gesto rimane un dettaglio iconografico. Con questa consapevolezza, la mano che forma il tridente di *Śiva* smette di essere un segno e diventa una postura dell'anima[12].

4. Gli *hasta* dei *navagraha*: analisi delle codificazioni gestuali

I versi 250–258 dell'*Abhinayadarpaṇa* codificano un *hasta* specifico per ciascuno dei nove *graha*[13]. Il testo va oltre la mera enumerazione tecnica: per ciascun gesto indica *Veda*, stagioni, numeri, note musicali, stelle, gemme, metalli, segni zodiacali e divinità tutelari, conferendo agli *hasta* una dimensione cosmologica che li situa all'incrocio tra prassi esecutiva e *śāstra*. Ogni *navagrahahasta* è formato dalla combinazione di due configurazioni elementari tratte dal repertorio degli *asamyuktahasta* e dei *saṃyuktahasta*.

Sūryahasta (gesto del Sole): mano destra in *ālapadma*, mano sinistra in *kapittha*, entrambe ai lati della gola. L'*ālapadma* — «loto in fiore», tutte le dita aperte e arcuate — evoca la luce irradiante; il *kapittha* richiama il disco solare (*cakra*). Nel workshop: i partecipanti formavano il gesto in piedi, con l'asse verticale del corpo attivato, e sperimentavano come la posizione delle braccia modificasse immediatamente la qualità della presenza.

[12] Per la corrispondenza tra iconografia divina e gesti planetari: cfr. Kapila Vatsyayan, *Classical Indian Dance in Literature and the Arts* (New Delhi: Sangeet Natak Akademi, 1968).
[13] Nandikīśvara, *Abhinayadarpaṇa,* trad. Ghosh (1957), vv. 250–258.

Candrahasta (gesto della Luna): mano sinistra in *ālapadma*, mano destra in *patāka* («bandiera», palmo aperto con le dita unite). Il fiore aperto a sinistra evoca la luna; il *patāka* allude alla luminosità diffusa e riflessa. La qualità del gesto è morbida, fluente — opposta alla verticalità solare.

Kujahasta (gesto di Marte; Kuja è epiteto di *Maṅgala*): mano sinistra in *sūcī* («ago», indice puntato), mano destra in *muṣṭi* («pugno chiuso»). La combinazione di punto e pugno riflette la natura bellicosa e incisiva di Marte. Nel workshop questo gesto produceva ogni volta una risposta immediata nel corpo: la qualità dell'energia cambiava visibilmente.

Budhahasta (gesto di Mercurio): mano sinistra in *muṣṭi* orizzontale, mano destra in *patāka*. Fermezza e apertura insieme rispecchiano la natura comunicativa e intellettuale di *Budha*.

Guruhasta (gesto di Giove): mano sinistra in *śikhara* («picco», pollice alzato, resto chiuso) capovolta sulla spalla sinistra; mano destra in *śikhara* che scende dalla spalla attraverso il petto fino alla vita sul lato destro. Il movimento ampio e discendente evoca la grazia benedicente del guru celeste. La traiettoria verticale del gesto fu quella che più colpì i partecipanti al workshop: la durata del movimento, la sua qualità dilatata, la percezione di qualcosa che «arriva dall'alto».

Śukrahasta (gesto di Venere): mano sinistra in *muṣṭi* sopra la gamba sinistra sollevata; mano destra in muṣṭi sotto il livello della vita. La posizione dinamica e bilanciata richiama la natura estetica di Venere.

Śanihasta (gesto di Saturno): mano sinistra in *śikhara*, mano destra in *triśūla* (indice, medio e anulare estesi). Il *triśūla* è attributo di *Śiva*, divinità associata alla dimensione karmico-temporale di Saturno. L'austerità del gesto è immediatamente percepibile.

Rāhuhasta (gesto del Nodo Nord): mano sinistra in *sarpasīrṣa* («testa di serpente», palmo arcuato con le dita ripiegate), mano destra in *sūcī*. Secondo la tradizione puranica, *Rāhu* è la testa del demone *Svarbhānu*, decapitato da *Viṣṇu* mentre tentava di bere l'*amṛta* (il nettare dell'immortalità). La mano-serpente a sinistra, il dito puntato a destra: un gesto di ambiguità e desiderio frustrato.

Ketuhasta (gesto del Nodo Sud): mano sinistra in *sūcī*, mano destra in *patāka*. *Ketu,* il corpo senza testa del medesimo demone, è evocato dalla tensione tra gesto puntato e gesto aperto: presenza e assenza, direzione e dispersione. Nel workshop questo fu il gesto più difficile da abitare: la sua logica è quella della mancanza.

5. Osservazioni conclusive: iconografia, mitologia e corpo danzante

L'analisi dei *navagrahahasta* rivela una coerenza profonda tra iconografia planetaria, mitologia puranica e sistema gestuale codificato. Ogni *hasta* non è una convenzione arbitraria: è una condensazione simbolica della natura cosmica del *graha*, mediata attraverso il corpo del danzatore. I gesti elementari — *ālapadma, muṣṭi, sūcī, śikhara, sarpasīrṣa* — vengono combinati per evocare l'energia caratteristica di ciascun pianeta: la luminosità di *Sūrya,* la bellezza riflessa di *Candra*, la potenza bellicosa di *Maṅgala*, l'autorevolezza benefica di *Guru*, il rigore karmico di *Śani*, la natura serpentina e ctonia di *Rāhu*. Scrivere di questo, tuttavia, non è sufficiente. L'esperienza del ciclo «Mani che danzano, mani che pregano» ha confermato qualcosa che chi pratica danze storiche europee del Quattrocento conosce bene: un gesto si comprende davvero solo quando lo si fa. Gli *hasta* planetari non fanno eccezione. Nel momento in cui i partecipanti formavano con le proprie mani il *sarpasīrṣa* di *Rāhu*, o il doppio *śikhara* discendente di Guru, qualcosa cambiava nel modo di stare nello spazio: l'iconografia smetteva di essere una questione storica e diventava una questione corporea.

In questo senso, il *theatrum siderum* che dà il titolo a questi incontri non è una metafora: è la struttura stessa dell'esperienza. Il cielo dei pianeti — con le sue forze, le sue tensioni, i suoi nodi — diventa visibile nel corpo che danza. Il trattato offre la mappa; la pratica somatica costante, quotidiana e durevole offre il territorio. E il territorio, come ogni danzatore sa, non si può leggere: si deve attraversare.

Bibliografia

Chierichetti, Pietro. «Per una datazione dell'Abhinayadarpana di Nandikīśvara: la lista degli avatar di Vishnu». *Kervan. International Journal of Afro-Asiatic Studies*, n. 3 (2012): 1–18.

Chierichetti, Pietro. «La dottrina degli avatāra come prova per la datazione dell'Abhinayadarpaṇa di Nandikīśvara». *Antropologia e Teatro. Rivista di Studi*, vol. 3, n. 3

Coomaraswamy, Ananda K. *The Mirror of Gesture: Being the Abhinaya Darpana of Nandikīśvara.* Cambridge (MA): Harvard University Press, 1917.

Ghosh, Manomohan, trad. *Natyashastra of Bharatamuni*. 2 voll. Calcutta: Asiatic Society of Bengal, 1951–1961.

Mishra, Amrit, e Vidhi Nagar. «Hasta Mudras: a Harmony in Yoga and Indian Classical Dance». Banaras Hindu University, Faculty of Performing Arts, Varanasi, luglio 2024. https://www.researchgate.net/publication/382308173.

Nair, Sreenath. «Mudra: The Choreography in the Hands». *Body, Space & Technology*, vol. 12 (2013). DOI: 10.16995/bst.61.
https://www.researchgate.net/publication/321951232_Mudra_The_Choreography_in_the_Hands

Nandikīśvara. *Abhinayadarpana.* Traduzione e commento di Manomohan Ghosh. Calcutta: Manisha Granthalaya, 1957.

Parashara. *Brihat Parashara Hora Shastra*. Traduzione di R. Santhanam. 2 voll. Delhi: Ranjan Publications, 1984.

Pathiot, B.J. «Hasta Mudra Therapy: An Effective Aspect of Dance Therapy». International Journal of Creative Research Thoughts (IJCRT), n. IJCRT2110010 (2021). www.ijcrt.org.

Radhika, S. «Critical Analysis of Hasta Mudras and their Interpretation in Dance». *International Journal of Creative Research Thoughts* (IJCRT), vol. 10 (2022).

Vatsyayan, Kapila. *Classical Indian Dance in Literature and the Arts*. New Delhi: Sangeet Natak Akademi, 1968.

Wulf, Christoph. «La mimesi nel gesto e nel rituale». Conferenza tenuta alla Fondazione Collegio San Carlo, Modena, 18 febbraio 1997.

© 2021, versione aggiornata 2025, Marialuisa Sales. Tutti i diritti riservati. La riproduzione parziale o totale del testo, in qualsiasi forma e con qualsiasi mezzo, richiede il consenso scritto dell'autrice.
WunderKammer Orchestra ETS. Divisione Danza WKO-ADA (già A.D.A. Associazione Danze Antiche). Sede legale: Viale Bligny, 13 20136 Milano (MI). Sito: www.danzeantiche.org; www.wunderkammerorchestra.com