

*Il trauma della violenza domestica in Needlework  
di Deirdre Sullivan:  
un racconto di resilienza e desilienza*

LUCA SARTI

“Nobody can own another person.”  
(Sullivan 2016<sup>b</sup>: 160)

1. Introduzione

Nonostante sia divenuta oggetto di studi accademici solo negli ultimi decenni (Jackson 2007: xix), la violenza domestica “has been in the family setting since time immemorial” (Okobiah 2024: 1), e, di riflesso, è sempre stata presente nella letteratura. Come osserva Ruth Nadelhaft, la sua rappresentazione è “timeless in western culture; and it is revealed perhaps more intensely and usefully through literature than through any other means of study” (1984: 244). Negli ultimi anni, autori e autrici di provenienze diverse hanno denunciato con crescente consapevolezza un fenomeno che è stato definito come “the most common form of violence against women” (Terry 2007b: 121).

A partire da questa premessa, il presente saggio analizza il romanzo *Needlework* (2016) di Deirdre Sullivan – opera per giovani adulti che racconta “about women, the world of men they live in and must create from” (Rahill 2016: n.p.) – avvalendosi della prospettiva critica degli studi sul trauma.

Attingendo alla categoria di ‘desilienza’ introdotta da Nicolas Sajus (2024) per indicare l’incapacità di affrontare e superare il trauma, il saggio si articola in due parti. La prima esamina le molteplici manifestazioni di violenza domestica nel romanzo, mostrando come

lo spazio domestico risulti insicuro sia per Ces, giovane protagonista, sia per sua madre Laura. Questo racconto di formazione ribalta il *topos* letterario della casa come rifugio, evidenziando come essa possa trasformarsi in un ambiente pericoloso, soprattutto per donne e bambine, frequentemente vittime di abusi domestici: “a matter of concern for the entirety of society” (Krizsán *et al.* 2007: 141).<sup>1</sup>

La seconda parte dell'analisi si concentra sulle reazioni di madre e figlia alla violenza domestica, una forma di abuso ampiamente rappresentata nella narrativa *young adult* contemporanea, spesso con l'intento di sensibilizzare le lettrici e i lettori più giovani. Il confronto tra questi due personaggi femminili evidenzia modalità divergenti di elaborazione dei traumi subiti – in questo caso perpetrati da Francis, marito aggressivo e padre incestuoso. Mentre Ces cerca di riconquistare gradualmente il controllo sulla propria vita attraverso l'arte del tatuaggio e lo *storytelling* – strumenti di riappropriazione del corpo e della mente –, Laura manifesta un'incapacità di elaborazione che, come spesso accade alle vittime della violenza di genere, la conduce a uno stato depressivo. Tale reazione consente di inquadrare questo personaggio secondario come una figura desiliante, che non solo non riesce a guarire, ma ostacola in maniera significativa il percorso di resilienza intrapreso dalla figlia, trasferendo su di lei responsabilità e compiti propri di un'adulta.

L'analisi comparata delle strategie di sopravvivenza di questi due personaggi evidenzia che gli effetti dell'abuso persistono anche dopo l'interruzione del rapporto con l'aggressore e che la reazione al trauma è soggettiva, influenzata da fattori esterni che possono favorire o ostacolare la sua elaborazione. *Needlework* emerge così

---

<sup>1</sup> Si ricorda che in passato l'abuso domestico “was not seen as seriously as violence in the street or other places. It was a ‘marital argument’ or a ‘private matter’, and therefore best left to the couple to resolve between themselves and their families” (Herrin 2018: 37).

come un osservatorio privilegiato per interrogarsi sul ruolo cruciale delle risorse personali e del sostegno sociale nel processo di guarigione, suggerendo che la resilienza non è mai un'esperienza esclusivamente individuale, ma il risultato di una complessa interazione tra dimensione psicologica, relazioni familiari e contesto socio-culturale. Esaminando un romanzo di formazione che Tara Flynn ha definito “[a] modern, broken fairy tale that gets under your skin”,<sup>2</sup> il saggio si propone, in definitiva, di contribuire alla discussione sul trattamento della violenza domestica nella narrativa *young adult* contemporanea, mettendo in luce come le rappresentazioni letterarie possano rendere visibili dinamiche emotive altrimenti marginalizzate nel discorso pubblico.

## 2. Il trauma della violenza domestica

In *The House as Setting, Symbol, and Structural Motif in Children's Literature* (2004), Pauline Dewan sottolinea che “[a]cross cultures, the idea of home stands as a central motif and human obsession” (Maher 2005: 287). A conferma di ciò, le avventure di numerosi personaggi letterari – a partire dall'Odisseo omerico, desideroso di fare ritorno a Itaca – mostrano che la casa, intesa come spazio domestico, “a building where people live” (Mallett 2004: 65), svolge un ruolo centrale nella letteratura fin dalle sue origini.<sup>3</sup>

Nella narrativa per l'infanzia e per adolescenti, “the house is particularly resonant, for maturation, identity, and adaptation

---

<sup>2</sup> Si tratta dell'elogio dell'attrice e scrittrice irlandese al romanzo, riportato sulla quarta di copertina insieme a quello di Sarah Crossan, autrice di *The Weight of Water* (2012) e *One* (2015).

<sup>3</sup> Gaston Bachelard descrive la casa come un rifugio, come “one of the greatest powers of integration for the thoughts, memories and dreams of mankind [...]”. Without it, man would be a dispersed being [...]. It is the human being's first world” (1994: 6-7). Sui molteplici significati della casa in letteratura, si veda Mallett 2004.

to life's circumstances are such central themes" (Maher 2005: 287). La casa è spesso rappresentata come luogo ideale: una 'dolce casa', *dulce domum*,<sup>4</sup> il posto in cui i protagonisti desiderano trovarsi o fare ritorno. Si pensi, per esempio, a *The Wonderful Wizard of Oz* (1900) di L. Frank Baum, in cui Dorothy Gale non vede l'ora di tornare nella sua casa in Kansas, come indica la celebre esclamazione "[t]here is no place like home" (45).<sup>5</sup> Analoga è la conclusione di *Peter and Wendy* (1911) di J. M. Barrie, quando Wendy è felice di tornare alla sua "[h]ome, sweet home" (242-243) dopo l'avventura a Neverland.<sup>6</sup> Un'ulteriore rappresentazione della casa come punto di riferimento si trova in *The Lion, the Witch and the Wardrobe* (1950), primo libro della serie *The Chronicles of Narnia* di C. S. Lewis, in cui i fratelli Pevensie sono costretti ad abbandonare Londra a causa dei bombardamenti della Seconda Guerra Mondiale.<sup>7</sup> In *Miss Peregrine's Home for Peculiar Children* (2011) di Ransom Riggs, inve-

---

<sup>4</sup> Il riferimento è al titolo del quinto capitolo di *The Wind in the Willows* (1908) di Kenneth Grahame.

<sup>5</sup> Per il suo valore iconico, questa frase è stata spesso ripresa in contesti letterari, cinematografici, televisivi e musicali. Ad esempio, nell'ambito delle serie televisive, è stata utilizzata come titolo di due episodi della quinta stagione di *Little House on the Prairie* (1978-79), basata sulla serie di libri di Laura Ingalls Wilder. In ambito musicale, ricordiamo (*There's No Place Like Home for the Holidays*, una celebre canzone americana portata al successo da Perry Como nel 1954. Recentemente, l'espressione *There Is No Place Like Home* è stata scelta come titolo inglese del film *A casa tutti bene* diretto da Gabriele Muccino.

<sup>6</sup> Nel penultimo capitolo del romanzo di Barrie, "The Return Home", Mrs Darling suona il motivo *Home Sweet Home* mentre aspetta che i suoi figli tornino a casa. Per uno studio comparativo sul significato della casa nei romanzi di Baum e Barrie, si veda Kheirbek 2018.

<sup>7</sup> Questo tema è stato evidenziato nell'adattamento cinematografico del romanzo *The Chronicles of Narnia: The Lion, the Witch and the Wardrobe* (2005), diretto da Andrew Adamson e co-prodotto da Walt Disney Pictures e Walden Media, in cui – almeno all'inizio della storia – i quattro fratelli (Peter, Susan, Edmund e Lucy) desiderano fare ritorno a casa.

ce, una casa diventa rifugio segreto per un gruppo di ragazzini dotati di capacità straordinarie, nascosti in un *loop* temporale protetto da Miss Peregrine, che è capace di manipolare il tempo e trasformarsi in falco.

Tuttavia, se molte storie promuovono un'immagine idealizzata della casa come luogo di pace e protezione, è sempre più evidente – soprattutto negli ultimi tempi – che essa non è necessariamente sinonimo di sicurezza. La casa si trasforma infatti in un ambiente insidioso quando diventa teatro di violenza domestica.

La violenza domestica può colpire individui di ogni età, genere, classe sociale, etnia o credo religioso. In questo contributo, tuttavia, ci si concentra su una forma particolarmente diffusa di violenza di genere: quella contro le donne, definita da Geraldine Terry (2007<sup>b</sup>) come una vera e propria 'pandemia'.<sup>8</sup> Le donne sono infatti considerate "as being the primary victim group" della violenza domestica (Krizsán *et al.* 2007: 147), tanto che "the 'most dangerous place' for women around the world may be at home" (Meixler 2018: n.p.). In altre parole, quando la casa diventa il luogo in cui si consumano episodi di violenza domestica, essa si trasforma da porto sicuro in uno spazio di terrore.

La definizione di violenza domestica varia a seconda del contesto (Child Welfare Information Gateway 2017: 2). Secondo lo US Office of Violence Against Women (OVW), istituito in seguito al

---

<sup>8</sup> Terry sottolinea che i termini *violence against women* (VAW) e *gender-based violence* (GBV) "are often interchanged, but they are not synonymous" (2007a: xiv). La violenza contro le donne è infatti considerata una forma specifica di violenza di genere, come indicato nella *United Nations Declaration on the Elimination of Violence against Women* (United Nations General Assembly 1993), che definisce la violenza contro le donne come "any act of gender-based violence that results in, or is likely to result in, physical, sexual or psychological harm or suffering to women, including threats of such acts, coercion or arbitrary deprivations of liberty, whether occurring in public or private life" (in Morrison *et al.* 2007: 25).

*Violence Against Women Act* (VAWA) del 1994, il termine comprende reati gravi e meno gravi “committed by a current or former spouse or intimate partner of the victim [...] or by any other person against an adult or youth victim who is protected from that person’s acts under the domestic or family violence laws of the jurisdiction” (2006: n.p.). Lo UK Home Office la definisce come “[a]ny incident or pattern of incidents of controlling, coercive or threatening behaviour, violence or abuse between those aged 16 or over who are or have been intimate partners or family members regardless of gender or sexuality” (2012: n.p.). *The Encyclopedia of Child Abuse* evidenzia che tale violenza può coinvolgere anche minori: “[d]omestic violence encompasses the abuse of adult victims within the household and may often also include the abuse of children as well” (Clark *et al.* 2007: 26).<sup>9</sup> In Irlanda, pur mancando una definizione legale univoca, la Garda Síochána (polizia della Repubblica d’Irlanda) ha definito nel 2022 l’abuso domestico – termine scelto per includere tutte le forme di comportamento lesivo – come “the physical, sexual, financial, emotional or psychological abuse of one person against another who is a family member or is or has been an intimate partner” (4). Un articolo pubblicato lo stesso anno sul sito di *Save the Children* sottolinea la varietà di forme che la violenza domestica può assumere – fisica, sessuale, psicologica ed economica –, specificando che essa è definita anche “violenza da partner intimo ed è statisticamente agita, in termini significativi, più frequentemente dagli uomini sulle donne” (2022: n.p.).

Le donne vittime di violenza domestica vivono eventi traumatici e affrontano la cosiddetta “experience of wounding”, che in sé già contiene la possibilità di trasformazione o superamento

---

<sup>9</sup> È possibile riscontrare l’inclusione dell’abuso su minori anche nella definizione di *domestic abuse* fornita sul sito ufficiale dell’Organizzazione delle Nazioni Unite: “Victims of domestic abuse may also include a child or other relative, or any other household member” (2020: n.p.).

(Miller 2012: vii). Come evidenziato dagli studi sul trauma (*trauma studies*), tali eventi vengono spesso rappresentati e discussi nella letteratura, in particolare nei romanzi, come dimostrano lo studio di Michelle Balaev, *The Nature of Trauma in American Novel* (2012), e quello di Emma Miller, “‘We Must Not Forget That There Was a Crime’. Incest, Domestic Violence, and Textual Memory in the Novels of Iris Murdoch” (2012).<sup>10</sup>

Le risposte al trauma possono essere molteplici e variano a seconda del soggetto colpito e dei fattori interni ed esterni che lo influenzano. Nel caso specifico di questo contributo, si considerano due principali modalità di reazione: quella resiliente e quella desiliente.

La parola ‘resilienza’, inizialmente impiegata nelle scienze fisiche per indicare la capacità di un materiale di resistere agli urti, è stata successivamente adottata dalle scienze umane, in particolare dalla psicologia dello sviluppo, per designare quelle “qualità umane di flessibilità, adattamento di fronte agli eventi dolorosi della vita” (Sajus 2024: 85). Nel tempo, la nozione si è diffusa in diversi ambiti, penetrando anche nel linguaggio comune, e ha conosciuto una forte esposizione mediatica durante e

---

<sup>10</sup> I *trauma studies* nascono negli anni Novanta basandosi sulla teoria freudiana. La pubblicazione di studi come quelli di Cathy Caruth (1995, 1996), nonostante “un’impostazione teorica ormai superata [...] hanno avuto il grande merito di creare attorno alla nozione di trauma un vivace dibattito teorico, tutt’ora fiorente” (Branchini 2013: 390). Al modello tradizionale proposto da Caruth, che vede il trauma come un evento linguisticamente *irrapresentabile*, si contrappone il modello plurimo: “the pluralistic model suggests that traumatic experience uncovers new relationships between experience, language, and knowledge that detail the social significance of trauma” (Balaev 2018: 366). Emersi con l’intento di comprendere l’impatto di eventi storici di portata globale, come l’Olocausto, gli studi sul trauma si sono evoluti fino a includere “a wide array of personal, social, and historical experiences” (Castle 2013: 209). Per un approfondimento sui (*literary*) *trauma studies*, si rimanda, tra gli altri, a Balaev 2018, Kurtz 2018 e Davis - Meretoja 2020.

dopo la pandemia da COVID-19, talvolta fino a risultare inflazionata o impropriamente utilizzata.<sup>11</sup> Frutto di una combinazione di fattori interni ed esterni, la resilienza può essere definita a partire dalla sua etimologia latina “*resilio*, che significa ‘tornare saltando’, più comunemente tradotto con la semantica di ‘rimbalzare’” (85) e perciò come “la capacità di una persona, di fronte ad eventi traumatici della sua vita, di mettere in atto meccanismi strategici o di difesa, per risollevarsi (rimbalzare)” (87).

Di contro, si conosce ancora poco del suo rovescio: la desilienza. Nicolas Sajus ha iniziato a indagare questo concetto a partire dal 2010, fondandosi, tra gli altri, sul lavoro di Jean-Pierre Pourtois e Huguette Desmet, secondo cui la desilienza è “un processo attraverso il quale il soggetto costruisce un neo-sviluppo rinunciando, volontariamente o no, a qualsiasi prospettiva di sviluppo psicosociale positivo” (Sajus 2024: 89). Il soggetto desiliente, caratterizzato da una profonda mancanza di speranza, è paragonato a un “morto vivente”: vivo sul piano fisico, fisiologico, ma morto a livello psichico, perché devastato dalle ripercussioni traumatiche” (90). Se, dunque, il soggetto resiliente reagisce al terrore, alla paura e all’angoscia provocati da esperienze traumatiche sviluppando “una capacità di adattarsi – di resistere attivamente, di piegarsi senza rompersi, o di risollevarsi e riprendersi” (75), quello desiliente risponde in modo diametralmente opposto, elaborando i traumi vissuti attraverso quelle che Sajus chiama “manifestazioni di depressione esistenziale” (115).<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Si rammenta che il concetto di resilienza è stato introdotto da Emmy Werner negli anni Ottanta del Novecento “ed è stato la base di numerose ricerche: Rutter, Garmezy, Luthar” (Sajus 2024: 85). Nel nuovo millennio, la nozione ha suscitato l’interesse di vari studiosi, tra cui Jacques Lecomte, Stefan Vanistendael, Boris Cyrulnik, Glenn Richardson e Serge Tisseron (87-88).

<sup>12</sup> Sajus definisce la diade resilienza/desilienza come “i poli che emergono dal trauma” (2024: 73), descrivendo quest’ultimo come “un insieme di disturbi psichici immediati, post-immediati poi cronici, che si sviluppano in una perso-

Oggetto della presente indagine sarà pertanto un'analisi del romanzo *Needlework* di Deirdre Sullivan,<sup>13</sup> qui esplorato attraverso un approccio che considera la cosiddetta 'temporalità del trauma' (temporality of trauma), "which moves from the traumatic event to recovery and then to various forms of representation" (Castle 2013: 209). La sezione seguente si concentra dunque sugli eventi traumatici, che riemergono attraverso i ricordi della protagonista, rivelando le diverse forme di violenza domestica denunciate da Sullivan.<sup>14</sup> Successivamente, si darà attenzione ai loro effetti sulle due figure femminili esaminate, ossia al loro complesso processo di elaborazione ('guarigione'), "a crucial feature in the discourse on trauma" (215), corrispondente al tempo presente della narrazione.

### 3. Il caso di *Needlework*: una storia di abusi

Pubblicato a Dublino da Little Island Books nel 2016, *Needlework* è un romanzo di formazione per *young adult* che si distingue per la sua struttura narrativa non lineare.<sup>15</sup> Come spesso

---

na dopo un evento traumatico che ha minacciato la sua integrità fisica e/o psichica. I disturbi possono persistere per mesi, anni, addirittura tutta la vita in assenza d'interventi" (79).

<sup>13</sup> Deirdre Sullivan è una scrittrice irlandese pluripremiata, originaria di Galway. È autrice di romanzi e racconti per bambini, adolescenti e adulti, oltre che di poesie e opere teatrali. Per un approfondimento della sua scrittura si veda l'intervista di Sullivan con Rodríguez Bonet 2024.

<sup>14</sup> Sullivan affronta il tema della violenza domestica anche in "Sister Fair", rivisitazione di "Fair, Brown, and Trembling" – versione irlandese della fiaba di Cenerentola, trascritta per la prima volta da Jeremiah Curtin in *Myths and Folk-Lore of Ireland* (1890) – inclusa in *Tangleweed and Brine* (2017): una raccolta di tredici riscritture di fiabe classiche, che mirano a riflettere sul destino delle giovani donne nei racconti rinarrati e, di conseguenza, sulla condizione attuale delle donne (cf. Sarti 2021, 2022a, 2022b, 2024).

<sup>15</sup> Grazie alla sua prosa poetica e suggestiva, il romanzo è stato selezionato tra i finalisti per lo *Specsavers Children's Book of the Year (Senior)* agli Irish Book Awards del 2016. Nello stesso anno, ha inoltre ricevuto un *White Raven Award*

accade nella cosiddetta *trauma fiction* (Whitehead 2004), la narrazione si presenta frammentata, così da riflettere gli effetti del trauma – in questo caso un trauma ‘personale’.<sup>16</sup> Oltre a mescolare passato e presente tramite flashback, Sullivan intreccia la trama principale con brevi digressioni dedicate ai tatuaggi, scritte in corsivo e separate dal resto del testo. Questi passaggi fungono da filo conduttore per una riflessione profonda sul corpo e sulla mente, elementi essenziali nella ricostruzione dell’identità della protagonista: la sedicenne Ces (diminutivo di Frances), che narra la storia in prima persona.<sup>17</sup> Definita in quarta di copertina come un’adolescente che cerca di crescere “without falling apart”, nonché come una ragazza “who is haunted by her past” (Bookworm.30999 2016: n.p.), Ces impara a vedere il proprio corpo, segnato dagli abusi subiti dal padre,<sup>18</sup> come una pagi-

---

dall’International Youth Library (IYL) e, nel 2017, un *Honor Award for Fiction* ai CBI Book of the Year Awards.

<sup>16</sup> Come osserva Gregory Castle, nell’ambito degli studi sul trauma si è assistito allo sviluppo di due filoni basati su diversi tipi di esperienza: “intensely personal and world historical. On the one hand, a strand of research in psychology developed around the study of personal trauma, for example, incest, physical and mental abuse, domestic violence, post-traumatic stress disorders (PTSD), and so on; on the other hand, a strand of research emerged on the trauma of world historical events [...] including war, genocide, and other natural and human calamities” (2013: 209).

<sup>17</sup> Il nome della protagonista viene rivelato solo a pagina 119, dopo essere stato nascosto per metà del romanzo, così come resta celato il suo “dirty little secret” (Sullivan 2016<sup>b</sup>, 179); un segreto che, insieme ad altri, avvolge la sua vita come un velo, rendendola simile a una “princess in an eastern fairytale” (180), da proteggere da occhi indiscreti. Sullivan utilizza la tecnica della narrazione in prima persona anche in *Savage Her Reply* (2020) e in diverse storie raccolte in *Tangleweed and Brine*.

<sup>18</sup> Ces è soprattutto vittima di abuso sessuale, che è prevalentemente “a male crime” (Clark *et al.* 2007: 233) ed è definito “as incest when it takes place within a family context” (Bagley - King 1990: 4). Precisamente, il *Child Abuse Prevention and Treatment Act* (CAPTA), originariamente promulgato nel 1974 negli Stati

na su cui scrivere le ‘sue’ storie: “stories waiting to be turned to pictures” (Sullivan 2016<sup>b</sup>: 93).

Lo *storytelling* riveste un ruolo centrale in *Needlework*, romanzo che si colloca pienamente nella quarta ondata del femminismo (*fourth-wave feminism*).<sup>19</sup> Innanzitutto, l’autrice sottolinea più volte l’importanza di tramandare storie alle nuove generazioni, sia oralmente sia attraverso i libri. Inoltre, arricchisce la narrazione con numerosi riferimenti alla cultura e al patrimonio narrativo dell’Irlanda,<sup>20</sup> a figure archetipiche, nonché a miti, leggende e racconti popolari, probabilmente con l’intento di renderla più accessibile e coinvolgente per il pubblico di riferimento. Emblematico, in tal senso, è il ricorso alla tipica formula fiabesca “Once upon a time” (2, 57, 127, 161, 183), accompagnata da un lessico che richiama un immaginario soprannaturale, con termini quali: “wizard” (14); “legendary beasts”, “gryphons, unicorns, dragons, phoenixes, salamanders, nymphs” (33); “magic spell” (40); “vampires” (82); “mythic tales” (105); “gods or ghosts” (110); e “witches” (123). Sullivan fa poi riferimento – talvolta esplicitamente – a fiabe celebri come *Sleeping Beauty*

---

Uniti d’America, lo ha definito come “any recent act or failure to act on the part of a parent or caregiver that results in death, serious physical or emotional harm, sexual abuse, or exploitation, or an act or failure to act that presents an imminent risk of serious harm” (Child Welfare Information Gateway 2019: 1).

<sup>19</sup> Questa ondata di femminismo, cominciata all’inizio degli anni 2010, è caratterizzata dall’intersezionalità e da un costante ricorso a Internet (Munro 2013). Tra i suoi temi centrali si trovano l’abuso sessuale e l’autonomia corporea, portati all’attenzione globale anche dal movimento #MeToo. In merito alle sue origini, si veda Cochrane 2013.

<sup>20</sup> Per esempio, nel romanzo compaiono riferimenti al *Libro di Kells* (85), alla croce celtica (116), a Santa Brigida (144) e a San Patrizio (151), insieme a parole irlandesi come *comhrá* (6) e *fada* (12), traducibili rispettivamente come ‘conversazione’ e ‘lungo’. Quest’ultimo termine, nel contesto in cui è utilizzato, fa riferimento al segno diacritico (accento acuto) posto sopra le vocali irlandesi.

(10, 104), *Cinderella* (27), *The Children of Lir* (136)<sup>21</sup> e *Rumpelstiltskin* (198), oltre che a figure mitologiche e leggendarie come Aracne e Atena (3-5), Eva e Lilith (93), Baba Yaga (136) e Artemide (162-163).

Questa transtestualità<sup>22</sup> conferisce al racconto la dimensione senza tempo di una fiaba, nonostante l'ambientazione contemporanea (Brennan 2016). Le storie e i personaggi citati diventano punti di riferimento fondamentali per Ces, che vi si affida per dare un senso alle proprie esperienze. In particolare, sono le figure di donne forti – soprattutto divinità greche e celtiche, come Diana e Morrígan – a ispirarla. Decisa a riappropriarsi della mente e del corpo danneggiati, Ces cerca “the one who could guide [her] towards a sort of peace (146). La sua preferita è Macha, la dea vendicativa della mitologia irlandese: una scelta che riflette i sentimenti di rabbia e odio che permeano la sua esperienza e che, come sottolinea la stessa Sullivan, costituiscono il nucleo emotivo del romanzo – *Needlework* “grew from anger” (Barry 2016, n.p.).<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> Pur appartenendo al Ciclo Mitologico della mitologia irlandese e comunemente classificata come leggenda, *The Children of Lir* può essere considerata una fiaba, in quanto, come osserva Ciara Ní Bhroin, presenta “many elements common to fairy tales – the persecuted children who are placed under an enchantment, the archetypal wicked stepmother, who in this case is also their mother’s sister, and the grieving father” (2011:10).

<sup>22</sup> Com'è noto, Gérard Genette sviluppò il concetto di ‘transtestualità’ partendo da quello di ‘intertestualità’ (1982), introdotto nella critica letteraria fra gli anni Sessanta e Settanta del Novecento da Julia Kristeva, sulla base degli studi di Ferdinand de Saussure e Michail Bachtin, e ripreso successivamente da Roland Barthes e Jonathan Culler.

<sup>23</sup> Si tratta di un'esperienza personale che rispecchia una problematica sociale ancora molto diffusa nell'Isola di Smeraldo. Il romanzo, infatti, riflette la condizione di molte donne vittime di violenza domestica in Irlanda, le quali – ai sensi del *Domestic Violence Act 2018*, volto a consolidare la legislazione in materia – possono oggi richiedere ordini di sicurezza e protezione (*Safety and*

Ces, definita dall'autrice come “a survivor of abuse and domestic violence” (Sullivan 2016a: n.p.),<sup>24</sup> racconta le esperienze traumatiche vissute attraverso una ricostruzione intermittente dei propri ricordi. A differenza dei protagonisti dei romanzi menzionati in precedenza, descrive la vecchia casa in cui vive con i genitori come uno spazio insicuro, poiché è tra le mura domestiche che suo padre abusa di lei sin da bambina: “when we were in the house alone he would ask me to sit on his lap and wiggle, or press himself against me rubbing up and down up and down, whispering disgusting things in my ear” (Sullivan 2016b:142). Tutto ha dunque inizio da un ‘gioco d’infanzia’ che evolve gradualmente – e contro la sua volontà<sup>25</sup> – in un rapporto sessuale completo: “When I was fourteen I was being raped” (75).

---

*Protection Orders*), nonché ordini di espulsione di emergenza (*Emergency Barring Orders*). Si segnala che la Convenzione di Istanbul è stata firmata dalla Repubblica d’Irlanda nel novembre 2015 – l’anno precedente alla pubblicazione del romanzo – e ratificata nel marzo 2019, entrando in vigore nel luglio dello stesso anno.

<sup>24</sup> Come nota Carol-Ann Hooper, “[i]n work on violence against women and children, feminists have recently replaced the term ‘victim’ with ‘survivor’ to overcome the association of the former with passivity and with the study of victimology” (1992: viii). Tuttavia, è importante ricordare che non tutte le donne sopravvivono all’abuso.

<sup>25</sup> Ces racconta di non essersi ribellata agli abusi del padre per evitare che i suoi rifiuti potessero ritorcersi contro la madre: “when he made me do some things I felt somehow complicit. Our secret practices, hidden from my mother and his wife. He’d threaten her sometimes. If I didn’t do things. But mostly he did not have to threaten very much at all, it was implied that kicking up a fuss would be a bad idea” (94). Per quanto riguarda il tema della complicità, spesso accade che i bambini possano incorporare “feelings of guilt” per non aver fermato l’abusatore (Clark *et al.* 2007: 26). In realtà, se tendono ad arrendersi ai loro aggressori per un lungo periodo di tempo, come dimostra la protagonista di *Needlework*, è principalmente a causa della cosiddetta ‘segretezza’: “[t]he abuser may bribe or coerce the victim not to tell about their encounters. Children themselves may maintain secrecy about abuse due to embarrassment, fear of being punished, [and] fear of parental rejection or abandonment” (228).

In casa sua, Ces è quindi esposta costantemente al pericolo di essere vittima di incesto. Lo è nella sua stanza, negli spazi comuni e persino nei luoghi più ‘intimi’, ai quali il padre – paragonato a Zeus che si trasforma in cigno “to rape a woman” (5)<sup>26</sup> e al re che stupra la Bella Addormentata,<sup>27</sup> e soprannominato “Dada Yaga” (136) perché percepito come un ‘divoratore’ di bambini<sup>28</sup> – ha facile accesso: “We weren’t allowed to have a lock on the bathroom door. So he could pop in at any moment” (117). In questo passaggio, con il pronome personale *we*, la protagonista fa riferimento a sé stessa e a sua madre, Laura, vittima di diverse forme di violenza domestica, delle quali è in alcuni casi testimone diretta o indiretta.<sup>29</sup>

Attraverso i propri ricordi, Ces racconta il rapporto problematico dei genitori, dal loro incontro ai tempi del college alla relazione extraconiugale del padre, soffermandosi sui maltrattamenti che Laura subisce in casa. Fin dall’inizio, la donna è costretta a rispettare una serie di limitazioni imposte dal marito. Francis, che non si

---

<sup>26</sup> Qui il riferimento è al mito greco di Leda e il cigno, ripreso, tra gli altri, da William Butler Yeats nel sonetto *Leda and the Swan*, composto nel 1923.

<sup>27</sup> Nelle prime pagine del romanzo, Ces racconta che sua madre una volta le disse che “in the old fairy tale, the sleeping beauty before ‘Sleeping Beauty’, it was not a kiss that woke the princess up, but sex” (10). Con questa affermazione, l’autrice richiama antiche varianti della celebre fiaba, come “Sole, Luna e Talia”, raccolta da Giambattista Basile in *Lo cunto de li cunti ovvero lo trattenimento de piccerille* (1634-36), noto anche come *Pentamerone*. In questa versione, Talia, la ‘bella addormentata’, viene abusata da un re mentre dorme, e si risveglia solo dopo aver dato alla luce due gemelli, Sole e Luna.

<sup>28</sup> Sullivan allude a Baba Yaga, una figura soprannaturale ambigua descritta, nel folklore slavo, come “the witch who had a chicken house and ate children for lunch” (136).

<sup>29</sup> Come osserva Gelles, “witnessing is at the intersection of child abuse [...] and domestic violence” (2007: xxi). Quando l’abuso si verifica in un contesto domestico, è più probabile che i bambini diventino testimoni di episodi di violenza che colpiscono altri membri della famiglia, in particolare le loro madri (Clark *et al.* 2007: 26).

limita a criticarla e umiliarla continuamente, soprattutto per il suo aspetto, ma detta rigide regole domestiche che le impediscono di esprimersi e muoversi liberamente, con l'intento preciso di controllarla e isolarla.

She didn't really have that many friends when I was small. Apparently she did, but when she married Dad a lot of them stopped coming. He did not like them, did not like the way she was around them. [...] Mam says she should have made more an effort, but she wanted to please him and thought if she could solve the problem, balance the equation, he would change. A little less outside friendship on her side to equal a little less angriness on his. Only it didn't and she found herself alone and more afraid. (98-99)

Francis manifesta una possessività che condiziona profondamente la vita di Laura. La allontana dai suoi amici e le proibisce di prendere la patente, temendo che possa fuggire: (147). Le impedisce inoltre di lavorare, rendendola economicamente dipendente da lui, e, come già indicato, viola la sua privacy in casa. Lo spazio domestico diventa pertanto una sorta di prigione, dove la donna – che rinuncia alla propria vita sociale nel tentativo di mantenere un'apparente armonia coniugale – è continuamente monitorata. La madre di Ces è dunque un personaggio rappresentativo di quelle donne che sono “in great danger in the place where they should be safest: within their families. For many, ‘home’ is where they face a regime of terror and violence at the hands of somebody close to them – somebody they should be able to trust” (Kapoor 2000: 1).

Intrappolata in una spirale di silenzio e paura, Laura è vittima di violenza non solo psicologica ed emotiva, ma anche fisica. Ad esempio, Francis le brucia una mano come punizione per un dolce lasciato bruciare (Sullivan 2016<sup>b</sup>: 39); e le rompe un dito quando la figlia prova a mettere una serratura sulla porta della propria stanza per ostacolare il suo libero accesso (141). Si tratta di gesti di violenza fisica e psicologicamente devastante, com-

più da un uomo che viene paragonato a una versione più crudele del *Dog Whisperer*, poiché si comporta come un addestratore che manipola e punisce.<sup>30</sup>

And he wouldn't really give advice, just wait for her to make a mistake and then get cross with her. He was a bit like a crueller version of the Dog Whisperer. Except that Mam was a woman and not a dog and the Dog Whisperer would never beat the shit out of a dog and systematically abuse the child that the dog bore him. He seems like a good guy, the Dog Whisperer. He has 'kind eyes'. Although you cannot tell from people's eyes, not really. (88)

Questa riflessione esemplifica le dinamiche familiari violente che coinvolgono Laura e Ces, evidenziando il contrasto tra l'apparenza di una persona percepita come 'buona' e la realtà di una crudeltà nascosta – tema ricorrente nelle narrazioni sulla violenza maschile contro le donne e, in particolare, nei casi di femminicidio, dove spesso si sottolinea la difficoltà di riconoscere la pericolosità di un soggetto abusante, soprattutto all'interno di relazioni distruttive. Ed è proprio per preservare la propria immagine agli occhi degli altri che Francis impara a colpire Laura 'dove non si vede': "She must have scars. He learned how to hit her where it didn't show" (180). La violenza, innescata da motivi futili, diventa così frequente da essere progressivamente normalizzata da Ces, che da bambina arriva a pensare che "all daddies hit all mummies when they were annoyed" (79).

---

<sup>30</sup> Si fa qui riferimento a una figura mediatica diventata celebre grazie al reality show americano *The Dog Whisperer*, condotto da César Millán. Millán è un addestratore di cani noto per l'impiego di tecniche non violente ma molto disciplinate, finalizzate a stabilire una gerarchia tra l'animale e il padrone. L'analogia sottolinea la manipolazione autoritaria di Francis, paragonandola a un controllo quasi 'animalesco', ma estremamente devastante.

Dal racconto della protagonista emerge che questa violenza raggiunge l'apice in un episodio di particolare gravità, che nella realtà corrisponderebbe a un caso di *wife battering*:<sup>31</sup> "I almost had a little brother once. But then my mother did something to Dad and he got angry" (52-53). In un'escalation apparentemente inarrestabile, Laura viene aggredita da Francis brutalmente:

Mam spent a long time in the hospital. [...] It's strange that I could have a brother now. He'd almost ten. Mama said that he was whole when he came out. He could have survived if it had been a normal labour, but she was pretty banged up as well. From her fall. [...] Mam was very sad for a long time after they took all the poison out of her blood. She hadn't been sure that she wanted to bring another child into this house, and she had said as much to Dad when they were rowing. So that made it kind of all her fault that the baby died inside her belly. (85)

L'aggressione culmina in un aborto che costringe Laura a un lungo ricovero ospedaliero. La vicenda invita a riflettere non solo sulle dinamiche dell'abuso intrafamiliare, ma anche sul processo di autoaccusa che coinvolge la vittima. Le ultime righe dell'estratto rivelano come Laura – emotivamente manipolata dal marito – si senta responsabile della morte del bambino semplicemente per aver dubitato della possibilità di portare un altro figlio in quella casa. Questo episodio rimanda a un fenomeno noto come *gaslighting* – una strategia di abuso psicologico definito da Gass e Nichols come una *marital syndrome* (1988) che distorce la percezione della vittima, spingendola sia ad attribuirsi colpe che appartengono in verità al suo carnefice, sia a dubitare della realtà, dei propri

---

<sup>31</sup> Il termine è utilizzato per descrivere "a chronic syndrome characterised not by single episodes of violence but by repeated acts of physical, psychological, and emotional abuse used by men to control their female partners" (Krantz - Garcia-Moreno 2005: 820).

ricordi o della propria sanità mentale,<sup>32</sup> spesso contraddistinto da tratti narcisistici tipici di molti autori di violenza domestica.<sup>33</sup>

Nel delineare la figura di un uomo che limita la libertà della moglie e la sottopone a plurime forme di abuso – anche durante la gravidanza, danneggiando “the woman herself and the unborn child” (Cokkinides - Coker 1998: 19)<sup>34</sup> – Sullivan porta alla luce una dinamica familiare che trova riscontro nella realtà contemporanea. Tuttavia, nonostante la gravità delle violenze, la donna non riesce ad allontanarsi dal marito, rimanendo intrappolata in una condizione di sottomissione, silenzio e rassegnazione: “She seems quite OK with shutting up. With letting things roll on” (90).<sup>35</sup> Sarà infine la figlia a spingerla ad andare via dalla casa in cui abitano, ad accompagnarla in una fuga che rappresenta per Laura l’inizio di una nuova fase esistenziale segnata dalla desilienza.

#### 4. Un racconto di resilienza e desilienza

Come mostra il romanzo di Sullivan, “[t]rauma narratives are not representations of trauma but rather accounts of recovery, of dealing with the effects of a traumatic experience” (Castle 2013:

---

<sup>32</sup> Per un approfondimento sull’argomento, si rimanda a Sarkis (2019) e a Sweet (2019).

<sup>33</sup> Si ricorda che il termine ‘narcisismo’ fu introdotto da Havelock Ellis nel 1898, in uno studio sulle perversioni sessuali, ma fu Sigmund Freud a sviluppare sistematicamente il concetto all’interno della sua teoria psicoanalitica (Sajus 2024: 55).

<sup>34</sup> Per un approfondimento sul rapporto tra violenza domestica e gravidanza, nonché sulle conseguenze di tale violenza sulla madre e sul bambino, si rimanda al lavoro di Jasinski (2004).

<sup>35</sup> Nel comportamento di Laura è possibile riconoscere le caratteristiche della cosiddetta *Battered Woman Syndrome* (BWS), concetto proposto da Lenore Walker (1979, 1984) “to describe women who have been subjected to severe, chronic forms of abuse, and to explain their symptoms and why they often have difficulties leaving their abuser” (Hamel 2014: 38).

216).<sup>36</sup> Tali effetti non sono mai universali, ma variano a seconda del trauma subito, del soggetto colpito e dell'ambiente circostante. Nel caso di Laura, che nel tempo presente della narrazione di *Needlework* è una donna di quarantatré anni, lavora part-time in un museo e frequenta un uomo di nome Simon, il processo di *recovering* è segnato da un forte stato depressivo. Come viene evidenziato sin dalla prima pagina del romanzo, nella nuova casa in cui si trasferisce insieme alla figlia, la donna trascorre intere giornate a letto in uno stato di torpore quasi costante.

She is still in bed, eyes crusting over. She doesn't wipe it off unless there are visitors. Sleep lingers in the corners of her eyes, bright green and sometimes yellow-crusting pus. I want to pick it off but she flinches if I touch her even now. She hates to be touched suddenly, my mother. I ask if she is getting up. She moans, although she knows I mean today and not right now. [...] There is no point to speaking. A useless flapping bird. A helpless thing. I knew she wouldn't move. (1)

Ces descrive la madre come una donna “who is in no shape to be a human” (15). Un semplice tocco improvviso può farla sobbalzare, riattivando il ricordo degli abusi subiti. Attraverso la narrazione delle sue reazioni traumatiche, Sullivan mette in evidenza che, come osserva Deborah Western (2013), uno degli effetti più rilevanti della violenza di genere sulle donne è la depressione. Nel caso di Laura, questa condizione non deriva solo dalle violenze subite, ma anche dagli eventi riguardanti i figli: una vittima di abusi sessuali, l'altro perduto prima di nascere. Afflitta da senso di colpa per aver tollerato la violenza del marito, la

---

<sup>36</sup> Qui Castle fa riferimento alle riflessioni di Laurie Vickroy, che osserva come “the ‘contemporary trauma genre’ is typically a narrative of ‘working through’ that seeks to represent the disjunctive effects of trauma” (Vickroy 2002: 10 in Castle 2013: 216).

donna si abbandona all'apatia e fa uso – e in certi casi abuso – di alcol: “She lies about how much she drinks as well. Sometimes she forgets to eat, but she needs a drink to go to sleep” (89); “She likes me to drink with her sometimes, when she forgets to be a mother. It makes her feel less alone. Drinking alone is something she has always associated with alcoholism” (136).

In seguito al crollo depressivo, Laura sviluppa una forma di dipendenza legata al consumo di alcolici. Si tratta di una pratica di assuefazione che, come osserva Sajus, “provoca il cortocircuito della soggettivazione e l'anestesia psichica”; un meccanismo che “erode la fonte di eccitazione, in un processo di distruttività che consente [...] di abolire le ruminazioni, i pensieri, la tachipsichia (accelerazione del pensiero), lasciando il soggetto di fronte alla noia” (2024: 91). Per sopravvivere al trauma, la donna, qui interpretata come un soggetto desiliente, si rifugia in una dipendenza che agisce come strategia difensiva: anestetizza il dolore mentale e aiuta a spegnere le emozioni, ma allo stesso tempo interrompe il processo di crescita psichica e soggettiva, lasciandola in uno stato di apatia e vuoto. In poche parole, Laura si è ‘rotta’, e Ces non sa come aggiustarla: “I don't know what to do to fix my mother” (Sullivan 2016<sup>b</sup>: 36).

È importante sottolineare, come nota Carol-Ann Hooper, che le reazioni delle madri all'abuso sessuale dei propri figli sono complesse (1992: vii). Considerando che Laura è a sua volta vittima di violenza e che vi sono prove del fatto che le madri subiscano un trauma personale quando i propri figli vengono abusati dal partner, è possibile affermare che questo personaggio vive un trauma doppio. Di conseguenza, Ces non può contare sul suo sostegno, un elemento considerato “a highly significant factor – if not the most significant factor – affecting the child's healing” (31).

Ciononostante, il percorso di guarigione della protagonista è caratterizzato dalla resilienza. Ces inizia a riprendere il controllo della propria vita nel momento in cui decide di lasciare la casa del

padre violento, che, seguendo l'interpretazione del romanzo come una fiaba moderna, incarna l'archetipo del cattivo. Come Bianca-neve, Ces trova rifugio in un'altra abitazione; a differenza sua, però, cerca di recuperare il controllo della propria vita facendo affidamento sulle proprie forze. Impara a servirsi di determinati strumenti, come le storie e l'arte del tatuaggio, che contribuiscono al suo processo di ricostruzione mentale e corporea. Sognando di diventare tatuatrice, comprende che "in dark times, making something can be healing" e che tatuare può essere un modo "to take her body and make it her own again" (Sullivan 2016a: n.p.).<sup>37</sup>

Anziché lasciarsi andare come fa la madre, Ces decide dunque di agire: "She says that she is depressed, but she shouldn't be, not any more. I'm not, I wouldn't give him the satisfaction" (Sullivan 2016<sup>b</sup>: 18). Tuttavia, anche nel nuovo spazio domestico, non propriamente accogliente, in cui gli oggetti portati dalla vecchia casa fanno riaffiorare in lei i traumi subiti,<sup>38</sup> la protagonista del romanzo deve affrontare una serie di difficoltà.

The new house is grimy, a shabby clone of all the other houses in this estate. The area in which we live is cheap, full of students and foreigners and other folk who live their lives on budgets. I am sick of budgeting [...] I am sick of checks and balances, pros and cons.

Con: Things are bad.

Pro: Things are better than they were. (20)

---

<sup>37</sup> Come osserva Aoife Barry, "Ces uses tattooing and sketching as a way to escape from the reality of her life" (2016: n.p.), trasformando l'arte in un rifugio e in un percorso di riappropriazione.

<sup>38</sup> Nel raccontare il suo trasferimento nella nuova abitazione, la protagonista confessa: "We did bring some things from the old house, the one we lived in before. The spare TV, some towels and shelves and things. The couch. I don't like looking at the stuff we had there [...] it reminds me of the way things were and I don't like it" (83).

Nella nuova casa, situata in una zona abitata da persone con possibilità economiche ridotte, le condizioni migliorano rispetto alla precedente. Tuttavia, persistono difficoltà. In particolare, il percorso di resilienza di Ces è ostacolato da Laura, che, oltre ad adottare gli atteggiamenti e i comportamenti già discussi, agisce come una matrigna cattiva, costringendo la figlia a svolgere numerosi compiti domestici, piuttosto che come una madre amorevole e protettiva.<sup>39</sup>

Data la precarietà economica, Ces lavora con impegno pur continuando a frequentare la scuola. Anche sua madre ha un impiego: “It’s twenty hours a week as well, which you’d think would mean she’d clean the house and cook most of the dinners. You’d be wrong” (7). La giovane protagonista è dunque costretta a prendersi cura di entrambe e a gestire tutte le faccende, poiché, quando è in casa, Laura trascorre gran parte del tempo a letto: “When I get home from school she’s still in bed. She won’t get up unless she has a reason. I’m not a reason. Just another chore she’s putting off. A bit like homework” (7). Ces sostituisce il padre nei lavori di casa e, come una moderna Cenerentola (o Trembling, per rimanere nel contesto irlandese), cucina, lava i piatti, spolvera e tiene pulito il camino: “Mam can light fires, but she never cleans the grate out. I have to do it all, all by myself” (27). In altre parole, è lei, nonostante la sua condizione e la sua giovane età, a doversi occupare di tutto.

Che il processo di *recovering* – nonché quello di formazione, comune agli adolescenti – di Ces sia condizionato negativamente dai comportamenti di Laura emerge in maniera chiara dalle sue

---

<sup>39</sup> A tal proposito, si ricorda che nelle fiabe del passato le madri erano spesso descritte come figure poco amorevoli nei confronti dei propri figli. Per esempio, in *Finette Cendron* (1697), variante della storia di Cenerentola pubblicata da Madame d’Aulnoy, una madre cerca di liberarsi delle tre figlie, viste come un peso per la famiglia impoverita dalla perdita del regno.

confessioni: “she is broken and she knows I am as well but that doesn’t stop her breaking me even more” (35); “I wonder if she worries about me, she doesn’t appear to” (37); “[s]he has not made me a dinner in about a month and a half. That is not maternal” (89). Nel romanzo, scritto come un diario personale, la protagonista dà voce alle proprie preoccupazioni e delusioni, nonché alla rabbia che prova nei confronti di Laura sia per ciò che ha fatto (“I know it’s not her fault he did what he did, but it is her fault he got the opportunity to do so. Would you let a wife-beater babysit your kids?”, 135); sia per ciò che non ha fatto:

I would have liked my mam to fight my corner a bit more.

[...] Or love me enough for me to be enough, to want to focus on me, make it up to me, make the effort. Not to keep on being sad, because we should be happy now and I am trying, I am trying so, so hard. I sometimes wish I had a different mam, because then maybe I would be different, stronger, healthier inside my mind and soul. (202)

Già fuggita dalla casa in cui il padre abusava di lei, Ces desidera allontanarsi anche da quella in cui la madre, anziché supportarla, le rende la vita ancora più difficile: “I wish I had my own place to live, away from Mam” (36-37). In altri termini, completamente distrutta da anni di abusi, Ces deve tollerare comportamenti materni che finiscono per complicare ulteriormente il suo percorso. Su tali comportamenti, la protagonista sa di non avere alcun potere, poiché è consapevole che, a differenza di quanto accade nelle fiabe, nella vita reale “[t]here is no magic spell to change a person” (40), e “wishing doesn’t change things that can’t change” (142).

Quello di Ces è, in definitiva, un processo di *recovering* dal trauma particolarmente complesso, che raggiunge un momento di svolta quando ha la possibilità di confrontarsi con la nonna paterna, Gran. Stanca di restare in silenzio, decide di raccontar-

le tutto, mostrando così le sue “invisible scars from a childhood disease” (Armstrong 1978: 16).

I tell her that Dad kicked Mam in the tummy. I tell her that Dad kicked Mam in the face. I tell that he held her hand on the grill of the oven until she made a sound he wanted to hear. I tell her three and four and five more things.

‘I could go on,’ I say.

And then I do. All the things I say. About being eleven on your knees. About being older. Other things. About telling Mam. About leaving the only home I ever knew and feeling fucking blessed because it wasn’t the kind of home at all that people should have. (Sullivan 2016<sup>b</sup>: 185)

Questo discorso rappresenta un passaggio cruciale, poiché consente alla protagonista di liberarsi da quello che Christopher Bagley e Kathleen King descrivono come un “millstone around the neck” per le vittime di abuso su minori (2004: 3). Sostenuta emotivamente ed economicamente dalla nonna, che simbolicamente si trasforma da strega cattiva a ‘fata madrina’, Ces è pronta a iniziare una nuova vita.<sup>40</sup> Il suo racconto e la risposta empatica che riceve offrono un primo concreto spiraglio di guarigione, aiutandola a riconoscere che, in certi casi, “[n]elle famiglie, ogni membro può sostenersi e aiutarsi a vicenda” (Sajus 2024: 160). Inoltre, la sua reazione liberatoria dimostra che “l’atto di raccontare una storia ha di per sé effetti terapeutici e protettivi rispetto alla retroattività traumatica” (130), anche perché “[l]a capacità di raccontare una storia ci definisce come soggetto della nostra storia” (131).

---

<sup>40</sup> In passato, quando Laura aveva tentato di spiegare alla suocera cosa stesse accadendo tra le mura domestiche, la donna si era rifiutata di crederle. Tuttavia, dopo aver appreso dei recenti tentativi di abuso di Francis sulla figlia del fratello minore, Gran è costretta a rivedere la sua posizione.

## 5. Conclusioni

Affrontando i temi della violenza, del trauma e della ricostruzione, il romanzo di Sullivan si rivolge a un pubblico ampio: da un lato, alle vittime (o superstiti) di violenza domestica, offrendo una rappresentazione completa e non alterata delle loro esperienze quotidiane; dall'altro, a chi non ha subito abusi, ma è chiamato a riconoscere e sostenere chi ne porta i segni. Questi segni di violenza, pur essendo sempre responsabilità individuale dell'aggressore, diventano una responsabilità collettiva nel momento in cui si manifestano in un contesto sociale problematico, permeato da stereotipi di genere che tollerano determinati comportamenti e carente nel garantire protezione adeguata alle vittime.

The seed of *Needlework* was anger, and I wanted it to feel raw. I wanted you to see her hurting. To see her surviving. To see that and not to be able to do anything is the experience of a reader, but it's also, far too often, the experience of a friend in these situations. All you can do is keep visiting. Keep contacting. Keep hoping. Keep witnessing. Keep on. (Sullivan 2016a: n.p.)

In conclusione, Sullivan lancia un messaggio potente: mette in luce l'impatto devastante della violenza domestica e ricorda che "[b]reaking the silence is a powerful healing tool" (Bass - Davis 1994: 104). Sebbene il finale non riveli se Ces completi il proprio percorso di ricostruzione, i piccoli passi che compie – ricordare, raccontare e condividere – segnano l'inizio di una possibile guarigione. Come nota Castle, "[h]ealing [...] is a crucial feature in the discourse on trauma. Recovery, theorists agree, is not a return to normal but the establishment of a new normative mode of being" (2013: 215). *Needlework* lascia spazio, in definitiva, a un barlume di speranza, mostrando come "[y]oung adult fiction sets up a safe space for teens to realize that they're not alone"

(Karshner 2023: xiv), svolgendo così una funzione curativa per i lettori che affrontano “their trauma and grief” (xvii).

*Riferimenti bibliografici*

- Louise Armstrong, *Kiss Daddy Goodnight: A Speak-out on Incest*, New York, Pocket Books, 1978.
- Gaston Bachelard, *The Poetics of Space: The Classic Look at How We Experience the Intimate Place* (1958), Eng trans. by Maria Jolas, Boston, Beacon Press, 1994.
- Christopher Bagley - Kathleen King, *Child Sexual Abuse: The Search for Healing*, London-New York, Routledge, 1990.
- Michelle Balaev, “Trauma Studies”, in David H. Richter (ed.), *A Companion to Literary Theory*, Hoboken, Wiley, 2018, 360-371.
- Michelle Balaev, *The Nature of Trauma in American Novels*, Evanston, Northwestern UP, 2012.
- James Matthew Barrie, *Peter and Wendy*, illus. by F. D. Bedford, New York, Charles Scribner’s Sons, 1911.
- Aoife Barry, “‘I wrote from anger’: This hard-hitting Irish book is about tattoos and tragedy”, *Thejournal.ie* 20 Mar. 2016. [https://www.thejournal.ie/deirdre-sullivan-interview-needlework-2662956-Mar2016/]
- Ellen Bass - Laura Davis, *The Courage to Heal: A Guide for Women Survivor of Sexual Abuse*, third edition, New York, HarperCollins, 1994.
- L. Frank Baum, *The Wonderful Wizard of Oz*, illus. by W. W. Denslow, Chicago-New York, Geo. M. Hill Co., 1900.
- Bookworm.30999, “Needlework by Deirdre Sullivan – review”, *The Guardian* 28 Jan. 2016. [https://www.theguardian.com/childrens-books-site/2016/jan/28/needlework-deirdre-sullivan]
- Rachele Branchini, “Trauma Studies: prospettive e problemi”, *LEA – Lingue e letteratura d’Oriente e d’Occidente* 2 (2013): 389-402.

- Geraldine Brennan, "Teenage fiction reviews – small towns and other prisons", *The Guardian* 20 Mar. 2016. [<https://www.theguardian.com/books/2016/mar/20/teenage-fiction-reviews-jeff-zentner-cinnamon-girl-deirdre-sullivan>]
- Cathy Caruth (ed.), *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore, Johns Hopkins UP, 1995.
- Cathy Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*, Baltimore, Johns Hopkins UP, 1996.
- Gregory Castle, "Trauma Studies", in *The Literary Theory Handbook*, London, Wiley, 2013, 209-217.
- Child Welfare Information Gateway, *Definitions of domestic violence*, Washington, Department of Health and Human Services, Children's Bureau, 2017.
- Child Welfare Information Gateway, *Definitions of child abuse and neglect*, Washington, Department of Health and Human Services, Children's Bureau, 2019.
- Robin E. Clark - Judith Freeman Clark - Christine A. Adamec, *The Encyclopedia of Child Abuse*, third edition, New York, Facts on File, 2007.
- Kira Cochrane, *All the Rebel Women: The Rise of the Fourth Wave of Feminism*, London, Guardian Books, 2013.
- Vilma E. Cokkinides - Ann L. Coker, "Experiencing Physical Violence During Pregnancy: Prevalence and Correlates", *Family and Community Health* 20.4 (1998): 19-38.
- Colin Davis - Hanna Meretoja (eds), *The Routledge Companion to Literature and Trauma*, London, Routledge, 2020.
- Pauline Dewan, *The House as Setting, Symbol, and Structural Motif in Children's Literature*, Lewiston, Edwin Mellen Press, 2004.
- Gertrude Zemon Gass - William C. Nichols, "Gaslighting: A marital syndrome", *Journal of Contemporary Family Therapy* 10.1 (1988): 3-16.
- Richard J. Gelles, "Introduction: Child Abuse - An Overview", in Robin E. Clark - Judith Freeman Clark - Christine A. Adamec (eds), *The Encyclopedia of Child Abuse*, third edition, New York, Facts On File, 2007, ix-xxv.

- Government of Ireland, “Domestic Violence Act 2018”, *Irish Statute Book* 2018. [<https://www.irishstatutebook.ie/eli/2018/act/6/enacted/en/html>]
- John Hamel, *Gender-Inclusive Treatment of Intimate Partner Abuse, Second Edition: Evidence-Based Approaches*, New York, Springer Publishing, 2014.
- Jonathan Herring, “The Severity of Domestic Abuse”, *National Law School of India Review* 30.1 (2018): 37-50.
- Carol-Ann Hooper, *Mothers Surviving Child Sexual Abuse*, Abingdon-New York, Routledge, 1992.
- Nicky Aly Jackson (ed.), *Encyclopedia of Domestic Violence*, New York, Routledge, 2007.
- Jana L. Jasinski, “Pregnancy and Domestic Violence: A Review of the Literature”, *Trauma, Violence & Abuse* 5.1 (2004): 47-64.
- Sushma Kapoor, “Domestic Violence Against Women And Girls”, *UNICEF Innocenti Research Centre* 6 (2000): 1-28.
- Kimberly Karshner, “Introduction: A Record of the Wreckage”, in Kimberly Karshner (ed.), *Voices From the Wreckage: Young Adult Voices in the #MeToo Movement*, Delaware, Vernon Press, 2023, xi-xx.
- Taymaa Hussein Kheirbek, “‘There is no place like home’: A Comparative Study of the Meaning of Home in The Wonderful Wizard of Oz and Peter and Wendy”, *Journal of the College of Languages (JCL)* 37 (2018): 105-124.
- Gunilla Krantz - Claudia Garcia-Moreno, “Violence Against Women”, *Journal of Epidemiology & Community Health* 59.10 (2005): 818-821.
- Andrea Krizsán - Maria Bustelo - Andromachi Hadjiyanni - Fray Karmoutsi, “Domestic Violence: A Public Matter”, in Mieke Verloo (ed.), *Multiple Meanings of Gender Equality: A Critical Frame Analysis of Gender Policies in Europe*, Budapest-New York, Central European University Press, 2007, 141-184.
- J. Roger Kurtz (ed.), *Trauma and Literature*, New York, Cambridge University Press, 2018.

- Susan Naramore Maher, "Review of 'The House as Setting, Symbol, and Structural Motif' in Children's Literature", *The Lion and the Unicorn* 29.2 (2005): 286-289.
- Shelley Mallett, "Understanding Home: A Critical Review of the Literature", *The Sociological Review* 52.1 (2004): 62-89.
- Eli Meixler, "Home Is the 'Most Dangerous Place' for Women Around the World, New U.N. Study Says", *Time* 26 Nov. 2018. [<https://www.time.com/5463069/home-most-dangerous-gender-violence-study-un/>]
- David Miller, "Editor's Introduction", *Journal of Literature and Trauma Studies* 1.1 (2012): vii-x.
- Emma Miller, "'We Must Not Forget That There Was a Crime': Incest, Domestic Violence, and Textual Memory in the Novels of Iris Murdoch", *Journal of Literature and Trauma Studies* 1.2 (2012): 65-94.
- Andrew Morrison - Mary Ellsberg - Sarah Bott, "Addressing Gender-Based Violence: A Critical Review of Interventions", *The World Bank Research Observer* 22.1 (2007): 25-51.
- Ealasaid Munro, "Feminism: A Fourth Wave?", *Political Insight* 4.2 (2013): 22-25.
- Ruth Nadelhaft, "Domestic Violence in Literature: A Preliminary Study", *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature* 17.2 (1984): 242-259.
- Ciara Ní Bhroin, "Mythologizing Ireland", in Valerie Coghlan - Keith O'Sullivan (eds), *Irish Children's Literature and Culture: New Perspectives on Contemporary Writings*, Abingdon-New York, Routledge, 2011, 7-28.
- Otete Cecilia Okobia, *Domestic Violence: Impacts on Battered Victims, Family and Society*, Lagos, Malthouse Press, 2024.
- Organizzazione delle Nazioni Unite, "What is Domestic Abuse?", *United Nations* 14 May 2020. [<https://www.un.org/en/coronavirus/what-is-domestic-abuse/>]
- Jean-Pierre Pourtois - Huguette Desmet, *L'éducation post-moderne*, Paris, PUF, 2006.

- Jean-Pierre Pourtois - Bruno Humbeeck - Huguette Desmet, *Les ressources de la resilience*, Paris, PUF, 2012.
- Elske Rahill, "Needlework by Deirdre Sullivan, Reviewed", *Dublin Inquirer* 2 Mar. 2016. [<https://www.dublininquirer.com/2016/03/01/needlework-by-deirdre-sullivan-reviewed/>]
- Diana Rodríguez Bonet, "Irish Folklore Has Always Interested and Influenced Me': An Interview with Deirdre Sullivan", *Estudios Irlandeses: Journal of Irish Studies* 19 (2024): 197-206.
- Stephanie Sarkis, *Gaslighting: How to Recognise Manipulative and Emotionally Abusive People - and Break Free*, London, Orion Publishing, 2019.
- Luca Sarti, "#Stayhome, Don't Go Out! Reading 'Fair, Brown, and Trembling' in the Time of Covid-19", *Journal of Comparative Literature and Aesthetics* 44.1 (2021): 1-10.
- Luca Sarti, "Raccontare le fiabe nel tempo. 'Fair, Brown, and Trembling', la Cenerentola irlandese", in Daniele Giovannone - Antonio Pascucci - Giuseppe Polise - Marta Sommella - Alessandro Viola (a cura di), *Tempus. Il tempo nel testo e nella realtà extra-testuale, Quaderni della Ricerca*, 8, Napoli, UniorPress, 2022a, 161-178.
- Luca Sarti, "Voci differenti, differenti corpi. Il caso delle fiabe femministe di Deirdre Sullivan", *de genere* 8 (2022b): 65-84.
- Luca Sarti, "Dealing with Domestic Violence and Child Sexual Abuse in Deirdre Sullivan's *Needlework*", in Kimberly Karshner (ed.), *Voices From the Wreckage: Young Adult Voices in the #MeToo Movement*, Delaware, Vernon Press, 2023, 145-164.
- Luca Sarti, *Voci di Erin. Il fairy tale irlandese nel terzo millennio fra identità, tradizione e nuove narrazioni*, Napoli, UniorPress, 2024.
- Save the Children, "I segnali della violenza domestica e come riconoscerli", *Save the Children* 24 Nov. 2022. [<https://www.savethechildren.it/blog-notizie/i-segnali-della-violenza-domestica-e-come-riconoscerli>]
- Deirdre Sullivan, "Deirdre Sullivan: 'The seed of Needlework was anger, and I wanted it to feel raw'", *The Irish Times* 25 Feb. 2016a: [<https://www.irishtimes.com/culture/books/deirdre-sullivan-the-seed-of-needlework-was-anger-and-i-wanted-it-to-feel-raw-1.2546968>]

- Deirdre Sullivan, *Needlework*, Dublin, Little Island Books, 2016b.
- Paige L. Sweet, "The Sociology of Gaslighting", *American Sociological Review* 84.5 (2019): 851-875.
- Geraldine Terry, "Introduction", in Geraldine Terry - Joanne Hoare (eds), *Gender-Based Violence*, Oxford, Oxfam GB, 2007a, xii-xxiv.
- Geraldine Terry, "The violence against women pandemic", in *Women's Rights: Small Guides to Big Issues*, London-Ann Arbor, Pluto Press, 2007b, 121-136.
- UK Home Office, "New Definition of Domestic Violence", *GOV.UK* 18 Sept. 2012. [[www.gov.uk/government/news/new-definition-of-domestic-violence](http://www.gov.uk/government/news/new-definition-of-domestic-violence)]
- US Office of Violence Against Women, "Violence Against Women and Department of Justice Reauthorization Act of 2005", H. R. 3402-5, *GovInfo* 2006. [<https://www.govinfo.gov/content/pkg/PLAW-109publ162/html/PLAW-109publ162.htm>]
- Laurie Vickroy, *Trauma and Survival in Contemporary Fiction*, Charlottesville: University of Virginia Press, 2002.
- Lenore Walker, *The Battered Woman Syndrome*, New York, Springer Publishing, 1984.
- Lenore Walker, *The Battered Woman*, New York, Harper & Row, 1979.
- Emmy E. Werner - Ruth S. Smith, *Vulnerable, but Invincible: A Longitudinal Study of Resilient Children and Youth*, New York, McGraw-Hill, 1982.
- Deborah Western, *Gender-based Violence and Depression in Women: A Feminist Group Work Response*, London, Springer Publishing, 2013.
- Anne Whitehead, *Trauma Fiction*, Edinburgh, Edinburgh UP, 2004.
- Christine Wilkie, "Intertextuality", in Peter Hunt (ed.), *International Companion Encyclopedia of Children's Literature* (1996), London-New York, Routledge, 2005, 128-134.