





Canone teatrale europeo

*Canon of European Drama*

22

*serie diretta da*

Anna Barsotti e Annamaria Cascetta

*coordinamento di redazione a cura di*

Arianna Frattali e Stefano Locatelli

## *Un canone del teatro europeo?*

*«Canone», «Europa». Se evochiamo due nozioni così complesse nella denominazione di questa collana editoriale non è per attaccarci a due realtà fisse e acquisite, ma è per guardare a due obiettivi aperti.*

*Per canone intendiamo quel che è minimamente essenziale per conoscere la cultura teatrale e la vocazione drammatica europea.*

*Esso accoglie testi in cui i paesi europei hanno espresso pensieri, significati, valori, tecniche, parole che ne hanno manifestato lo spirito e che sono stati reciprocamente accolti costituendo un tessuto connettivo o comunemente riconoscibile come tale.*

*Non una serie di norme o modelli, ma una lista di testi che sono stati nel tempo costitutivi di una cultura che ha più o meno, in continuità o intermittenza, pur fra contrasti e lotte, pensato a un orizzonte comune.*

*Canone è qui una tradizione viva, un criterio didattico orientativo, mobile e relativo, soggetto a un continuo processo di convalida. È un patrimonio necessario su cui esercitare le scelte di una memoria selettiva, per progettarsi attivamente. È un viaggio. Un patrimonio del nostro passato intimamente e dinamicamente legato al nostro avvenire.*

*Mettersi nella prospettiva del canone significa per noi cercare ciò che guarda oltre ai provincialismi dei tempi e dei luoghi.*

*Con questa serie di libri assumiamo dunque il termine di canone teatrale europeo senza troppe pretese definitorie.*

*Si selezionano e si analizzano testi che nelle varie epoche storiche dei paesi europei hanno svolto funzioni di snodo o sono stati picchi di tendenze, contemporaneamente nell'area della letteratura drammatica e nell'universo visibile e orale del teatro, per gli aspetti ideologici e per gli aspetti tecnico-formali e che sono diventati canonici, secondo le varie procedure che gli studiosi del problema hanno ampiamente evidenziato.*

*Storia delle idee e storia delle forme.*

*Si tratta di aiutarci a prendere coscienza di ciò che ha unito o può unire l'Europa, di ciò che può essere lasciato cadere o essere*

*scambiato con le altre culture nel momento in cui tutti ci affacciamo sul mondo globale e ci disponiamo responsabilmente a costruirlo.*

*Il teatro è uno dei mezzi di più immediato e forte impatto in questo senso, esso è strutturalmente adatto alla “koinonia” cui, nonostante tanti segni contrari, utopisticamente tanti di noi credono.*

*Il teatro è un grande strumento per conoscersi, entrare in sinergia, integrarsi salvando identità e differenze, trovare terreni comuni sulla base di emozioni forti e condivise, di incontri gratuiti e pacifici.*

*La serie è rivolta alle persone consapevoli, ai giovani, agli studenti, agli operatori, ai formatori, agli artisti e naturalmente agli studiosi che ci piacerebbe coinvolgere sempre più numerosi in questo progetto.*

A.B. e A.C.

## *A Canon of European Drama?*

*‘Canon’, ‘Europe’. By adopting such complex notions in the title of this series, we look at two open objectives rather than embracing two fixed, acquired realities.*

*By using the definition ‘canon’, we refer to the minimum prerequisites to understand Europe’s theatre culture and dramatic vocation.*

*The canon encompasses texts in which European countries have conveyed thoughts, meanings, values, techniques and words cultivated inside them, and which have represented their spirit. These are texts that are generally accepted to create a common fabric or recognised as such.*

*It is not a series of norms or models. It is a list of texts that over time have been constitutive of a culture focused, more or less constantly or occasionally, and even between contrasts and struggles, on a common horizon.*

*Here canon means a live tradition, an indicative didactic criterion, mobile and relative, subject to a continual process of validation. It is a crucial heritage on which exercise the choices of a selective memory towards active development. It is a journey. A heritage of our past intimately and dynamically linked to our future.*

*Using the viewpoint of the canon gives us the opportunity to look beyond the provincialism of times and places.*

*With the volumes in the series, therefore, we adopt the term of European theatre canon without too much ceremony.*

*For ideological and technical-formal aspects, each text selected and analysed belonging to different European historical periods has been a breakthrough or trendsetter, both in dramatic literature and in the visible and oral universe of the theatre. And therefore each has become canonical according to the different procedures widely highlighted by scholars.*

*History of ideas and forms.*

*The canon is a way for us to be aware of what has united or could unite Europe, of what could be discarded or exchanged with other cultures in this world of globalization we are responsibly building.*

*Thus theatre is one of the most immediate and strongly impacting means. Structurally suited to the "koinonia" in which, notwithstanding the contrary, many of us idealistically believe in.*

*Theatre is an extraordinary means to know each other, to meet up, to enter into synergy, to integrate preserving identities and differences, to find common ground on the basis of strong and shared emotions, of free and peaceful meetings.*

*The series is aimed at informed readers, young people, students, theatre practitioners, teachers, artists as well as scholars. And it is our hope that in the future this project will involve even more participants.*

*A.B. and A.C.*



*Ringrazio mio marito  
e mia figlia, che durante  
la stesura di questo libro  
– così come in ogni altro momento  
importante della mia vita –  
han saputo ascoltarmi*

*I volumi della Collana sono sottoposti alla lettura di almeno  
due revisori secondo la procedura del “doppio cieco”*

Georg Büchner

# Woyzeck

*a cura di / edited by*  
Maria Maderna

*visualizza la scheda del libro sul sito [www.edizioniets.com](http://www.edizioniets.com)*



Edizioni ETS



www.edizioniets.com

*Le traduzioni sono a cura di Richard Sadleir.*

*L'editore rimane a disposizione degli aventi diritto non potuti reperire.*

© Copyright 2024

Edizioni ETS

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa

info@edizioniets.com

www.edizioniets.com

*Distribuzione*

Messaggerie Libri SPA

Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

*Promozione*

PDE PROMOZIONE SRL

via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884676711-0

# Dentro il testo

La letteratura drammatica è a tutt'oggi sentita come terreno di riflessione sulle proprie origini; un'opera teatrale si presta a diventare sì luogo di socializzazione intorno ai valori etici ed estetici ma in primo luogo partendo dallo status di veicolo di memoria storica e di identità. Certamente, la letteratura teatrale è stata spesso circoscritta e chiusa nei suoi confini; questo, innanzitutto, per il primato che le categorie spaziali e temporali assumono nel testo drammatico; poi per ragioni linguistiche, e anche per la tipicità dei modelli culturali e psicologici. Le letterature teatrali si sono costituite come coscienza archeologica, in quanto icone di un archivio europeo. Innegabilmente occorre accettare il presupposto che il modo in cui un paese, una lingua si raccontano costituisca una traccia, a volte criptica, per capire quello che avviene lì (e altrove), dentro (e fuori) l'universo teatrale. Per quanto riguarda il concetto di canone: è difficile fornirne una solida definizione formale, mentre si può lavorare a individuarne una descrizione funzionale. Si allude innegabilmente a conoscenze imperdibili, a testi fondamentali e fondativi. Si punta però a elaborare un concetto di canone senza la normatività, la disposizione censoria, con tutto ciò che di gerarchico si portano dietro; senza alcuna vocazione prescrittiva né alcun carattere normativo. Non una nozione, quindi, atta a garantire la conformità delle opere teatrali a un ideale estetico per definizione stabile e universale, quanto una sistemazione dell'esistente, soggetta a riesami continui (a seconda delle oscillazioni del gusto, del prevalere dell'una o dell'altra poetica o dell'influsso determinante di fattori storici esterni). Un sapere teatrale che contribuisce alla tradizione e la rivede seguendo gli studi critici.

Quindi: canone nel senso di un'esperienza storica, che si innesta in un ampio dibattito condotto, negli anni, sulla "forma testo teatrale" riuscendo a sganciarsi da parametri critici troppo rigidi e guardando esclusivamente alla verità dei testi. Questa particolare formazione, il canone, è il risultato di una dialettica culturale sempre problematica, cui occorre restare legati, ora più che mai, ma a condizione di saperla costantemente in predicato e di vederla attiva nella quotidianità – e se mai portarcela, ogni volta che si può. Il futuro del canone è legato a un orizzonte in mutamento continuo, implica sempre una visione dinamica. Il problema è allora quello di recuperare una storia in movimento, da interrogare e portare alla luce nell'intreccio di forme e problemi che rappresentano la storia dell'Europa: un mondo che non si chiude ma tende ad aprirsi, in una serie di pulsioni che riconducono l'ideale dentro la molteplicità dei suoi rapporti.

La ricerca di un canone comune viene fatta incrociando gli apporti che ogni letteratura drammatica riconosce di avere ricevuto dalle altre, aprendo la strada ai percorsi reali che le hanno fatte incontrare. Apporti che dovrebbero dare il senso della dipendenza della nostra storia culturale, delle reciproche fecondazioni e negoziazioni su cui si basa. Occorre, al di là dell'identità e del senso di appartenenza, superare ciò che appare legato esclusivamente al proprio paese, scioglierlo da una sua determinatezza per trovare ciò che lo pone in dialogo con altri paesi e che diventerà intelligibile proprio quando entrerà in dialogo. Il testo drammatico deve diventare allora codice universale in una biblioteca teatrale condivisa, al di là delle peculiarità – che ovviamente arricchiscono – e nella prassi del rispetto nei confronti della differenza, che integra e la fa cessare di essere differenza<sup>1</sup>.

La rilevanza e l'impatto (dal punto di vista culturale, storico, drammaturgico) del *Woyzeck* sono stati dirompenti, anche se non da subito, come vedremo. È un'opera di grandissima forza e originalità. Si trattò del primo rifiuto a «mettere in scena in un dram-

<sup>1</sup> «Aujourd'hui, il ne s'agit plus de se demander si l'Europe est une ou multiple, mais d'apprendre à la penser comme simultanément plurielle et une» (Oggi non si tratta più di domandarsi se l'Europa sia una o molteplice, ma di imparare a pensarla simultaneamente al plurale e al singolare; trad. mia): Y. Hersant, *Préface*, in: Y. Hersant, F. Durand-Bogaert, *Europes: de l'antiquité au 20. Siècle. Anthologie critique et commentée*, Paris, R. Laffont, 2000, pp. III-XVII, cit. p. X.

ma esclusivamente le vicende della borghesia»<sup>2</sup>, del primo tentativo di «strappare il testo drammatico alle regioni dell'astratto per avviarlo verso la realtà e verso la vita»<sup>3</sup>. Sempre dal punto di vista della novità ideologica, rimaniamo sopraffatti, per non dire esterrefatti, «davanti alla sua parola»<sup>4</sup> ma anche «davanti al suo taglio scenico»: una struttura drammaturgica che «procede non per linearità, ma per salti e fratture»<sup>5</sup> ignorando le convenzioni canoniche del tempo.

Nell'idea di canone che abbiamo individuato si fa posto a tutte le proposte, sperimentazioni, discordanze anche, cui il teatro, nella sua storia, è stato sottoposto. Büchner, pur essendo un autore robusto (anche se forse non nel senso di quest'aggettivo caro a Bloom), è entrato in collisione con un paradigma di riferimento ben preciso. *Woyzeck* invita a esercizi interpretativi infiniti; si tratta di un testo che ha conosciuto molteplici e intensi confronti mediali, in operazioni in perenne equilibrio tra la fedeltà all'"originale" e la sua continua evoluzione attraverso successive contaminazioni. Di più: *Woyzeck* ha definito le tappe del passaggio dalla centralità del testo alla svolta che più avanti abbiamo definito performativa.

Interessante è anche la prospettiva della dialettica tra passato e presente: l'ormai classico *Woyzeck* come «coscienza di permanenza, [come] presente fuori del tempo»<sup>6</sup> ma capace di «parlare a ogni presente come discorso che si rivolge specificamente a esso». È un'opera incredibile, più avveniristica che attuale. Dal *Woyzeck* emana un fascino suggestivo, «una scelta di stile che si farà ancora più precisa negli ammiratori novecenteschi di Büchner, ma anche

<sup>2</sup> H. Mayer, *Woyzeck e i posteri*, in G. Zampa et al. (a cura di), *Georg Büchner. Il "dramma sospeso" di Woyzeck*, Torino, Quaderni del Teatro Stabile della Città di Torino, 1971, pp. 39-44, cit. p. 39.

<sup>3</sup> G.V. Amoretti, *Georg Büchner*, in Id., *Saggi critici*, Torino, Bottega di Erasmo, 1962, pp. 67-110, cit. p. 110.

<sup>4</sup> L. Codignola, *Il teatro della guerra fredda e altre cose*, Urbino, Argalia Editore, 1961, p. 48. Cit. successiva *ivi*.

<sup>5</sup> L. Allegri, *La drammaturgia da Diderot a Beckett*, Roma-Bari, Laterza, 1993, p. 56.

<sup>6</sup> Così Hans Georg Gadamer citato da G. Paduano, *Il testo e il mondo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2013, p. 31. Cit. successiva *ivi*.

dopo e oltre»<sup>7</sup>. Si apre insomma un discorso che il nostro tempo, lungi dall'aver concluso e messo agli atti, sta accertando e sviluppando con crescente presa di coscienza.

### 1. *Storia di un frammento*

Autore precocemente geniale e prematuramente morto (nel 1837, a ventiquattro anni non ancora compiuti), Büchner è attivo come autore teatrale attorno alla metà degli anni Trenta, tra l'altro in una delle aree più marginali di Germania e Francia (studiò anche a Strasburgo), apparentemente «ai margini dei più significativi processi storici e culturali del suo tempo»<sup>8</sup>.

Questo giovane, che ebbe solamente un paio d'anni per diventare uno dei più grandi drammaturghi del mondo, conobbe in tre anni tre carriere<sup>9</sup>. Fu scienziato e rivoluzionario che, solo quando l'azione diventò impraticabile, cercò rifugio nella parola. Eppure Büchner doveva percorrere la difficile strada dell'azione politica, doveva esporsi in modo così estremo nella propria vicenda esistenziale «prima che maturasse in lui quella forza immaginativa con cui avrebbe affrontato l'argomento dell'omicida Woyzeck»<sup>10</sup>.

Una forza immaginativa che si rifà a suggestioni shakespeariane e alla lezione imparata, nella tecnica del dramma, dal primo Schiller, dal giovane Goethe, dallo Sturm und Drang, in particolare dall'autore – cui Büchner dedicò una famosa novella – Jakob Michael Reinhold Lenz (l'uso di miniscene, certamente; il ricorso al dialetto,

<sup>7</sup> I.A. Chiusano, *Introduzione*, in G. Büchner, *Opere e lettere*, a cura di I.A. Chiusano, Torino, Utet, 1981, pp. III-XI, cit. p. XI.

<sup>8</sup> H. Dorowin, *Nota sull'autore*, in G. Büchner, *Woyzeck*, a cura di H. Dorowin, Venezia, Marsilio, 1988, pp. 129-135, cit. p. 130.

<sup>9</sup> Büchner, nato a Goddelau presso Darmstadt il 17 ottobre 1813, inizia a studiare medicina in Francia, ma deve tornare a Giessen – dove la famiglia si era trasferita e dove lui aveva frequentato le scuole – per addottorarsi; fugge, dopo aver scritto un pamphlet violentemente agitatorio, per evitare l'arresto. Si laurea a Strasburgo e passa nell'ottobre 1836 a Zurigo, quale libero docente in quell'Università; ma morirà di febbre tifoidea il 17 febbraio dell'anno seguente.

<sup>10</sup> H. Dorowin, *Il vero mal du siècle*, in G. Büchner, *Woyzeck*, a cura di H. Dorowin, cit., pp. 25-46, qui p. 28.

ma anche il «realismo [...] distorto»<sup>11</sup> e l'interesse per i perdenti: tutti influssi su cui torneremo).

Grande irregolare dell'Ottocento tedesco, Büchner è stato spesso assimilato alla Junges Deutschland, un movimento letterario-politico di opposizione e di cui faceva parte Karl Gutzkow. Gutzkow che nutriva, secondo il nostro, illusioni fin troppo borghesi e un liberalismo fin troppo ottimista ma che ebbe il merito di 'scoprire' Büchner e di pubblicare *La morte di Danton* nel 1835, unica opera pubblicata vivente il poeta.

Concepito – lo si può affermare con quasi certezza – a Giessen, nel periodo più travagliato della sua esistenza, *Woyzeck* fu composto a Strasburgo, dove Büchner riapprodò nel marzo 1835 e a Zurigo, a partire dall'ottobre 1836. L'autore lavorò quindi al suo ultimo testo teatrale tra l'autunno del 1836 e la fine dell'inverno 1837. Già nella lettera al fratello Wilhelm del 2 settembre 1836 da Strasburgo (di lì a poco si trasferirà a Zurigo) lo scrittore informa: «Intanto sono impegnato a far [...] ammazzare alcune persone sulla carta»<sup>12</sup>.

Nel suo ultimo anno di vita, Büchner abbozza quindi tale successione di scene, limitandosi a buttarle giù (come aveva fatto Goethe con l'*Urfaust*) man mano che si affacciavano alla sua mente. Scene la cui stesura è stata interrotta dalla morte dello scrittore, scatenando problemi critici e filologici a non finire: il *Woyzeck* rappresenta uno dei problemi più scabrosi della storia letteraria moderna. Meglio attenersi a due criteri fondamentali: il rifiuto di concludere un'opera palesemente incompiuta, dotata però di una sua indubbia coerenza interna. Non ha senso inseguire il miraggio di una stesura definitiva per questo «dramma novissimo sì, ma pur sempre 'opus conclusum',

<sup>11</sup> I.A. Chiusano, *Introduzione*, in G. Büchner, *Opere e lettere*, cit., p. X.

<sup>12</sup> Tutte le edizioni delle lettere si basano su G. Büchner, *Werke und Briefe*, hg. von F. Bergemann, Leipzig, Insel, 1922 – mentre l'edizione principe dell'opera omnia (l'edizione detta di Marburgo) resta tuttavia: G. Büchner, *Sämtliche Werke und Schriften. Historisch-kritische Ausgabe mit Quellendokumentation und Kommentar*, hg. von B. Dedner et al., Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2000-2010, 10 voll. Riportiamo però la frase di Büchner nella traduzione dell'edizione da noi adottata (cfr. nota 32): G. Büchner, *Lettere*, in Id., *Opere*, a cura di M. Bistolfi, con un saggio introduttivo di A. Zweig, Milano, Mondadori, 1999, pp. 337-416, cit. p. 399. Interessante anche l'immagine che Büchner dà di sé quando, dopo la rivoluzione mancata, afferma: «Di giorno sono alle prese con il bisturi e di notte con i libri» (*Ivi*, cit. p. 403).

sia pure in forma aperta»<sup>13</sup>. Dunque «un'opera tormentata: non solo per l'autore»<sup>14</sup>, il quale, «negli ultimi giorni della sua vita, fu scosso da fantasie febbrili» e quando morì «Woyzeck lo aveva ancora dentro»<sup>15</sup>. *Woyzeck*, «un testo che la febbre ha disintegrato fin nell'ortografia»<sup>16</sup>.

### 1.1. *Tre episodi di cronaca*

Alla base di questa storia, che sembra tutta inventata nel delirio, ci sono un delitto e un processo autentici; anzi, tre delitti, avvenuti nel 1817, 1821 e nel 1831, e tre processi autentici<sup>17</sup>. Il dibattito pubblico che accompagnò queste vicende richiamò l'attenzione di Büchner, che si sentì direttamente chiamato in causa come scienziato e come rivoluzionario. L'autore cominciò il suo lavoro incuriosito dalla lettura di una perizia pubblicata su una rivista scientifica, riguardante il delitto di un certo Daniel Schmolling, conciatore di tabacchi e padre di un bambino illegittimo che, colto da raptus omicida, il 25 settembre 1817, aveva accoltellato la sua amante in un bosco nei pressi di Berlino. Il processo che ne decretò la condanna a morte (la pena capitale gli fu poi commutata in ergastolo) aveva visto accusa e difesa in disaccordo se considerare l'imputato infermo di mente oppure no. Un altro caso giudiziario da cui Büchner trasse ispirazione fu proprio quello del *Woyzeck* storicamente esistito.

<sup>13</sup> L. Zagari, *Parole. Disgregazione e codificazione verbale del vuoto*, in F. Cercignani (a cura di), *Studia Büchneriana*, Milano, Cisalpino, 1990, pp. 157-180, cit. p. 179.

<sup>14</sup> G. Schiavoni, *Introduzione. L'abisso uomo*, in G. Büchner, *Woyzeck*, a cura di G. Schiavoni, Milano, Rizzoli, 1995, pp. 5-19, cit. p. 15.

<sup>15</sup> E. Canetti, *Discorso pronunciato per il conferimento del premio Georg Büchner*, in Id., *La coscienza delle parole* (1976), trad. it. di R. Colorni, F. Jesi, Milano, Adelphi, 1984, pp. 311-326, cit. p. 325.

<sup>16</sup> H. Müller, *Die Wunde Woyzeck* (discorso tenuto il 18 ottobre 1985 in occasione del conferimento del premio Büchner), in M. Assmann, D. Sulzer, *Der Büchner Preis. 1951-1987. Eine Dokumentation*, München-Zürich, Piper, 1987, pp. 431-434, cit. p. 433. Un testo faticoso da leggere e quindi da interpretare, a causa di una scrittura disomogenea, di una punteggiatura non definitiva, nonché di una serie di imprecisioni. L'autore aveva, per es., fatto ricorso a una stenografia *sui generis*, accorciando tante parole mediante l'omissione di lettere.

<sup>17</sup> Cfr. E. Krause (hg.), *Georg Büchners 'Woyzeck'. Texte und Dokumente*, Frankfurt a.M., Insel, 1969; cui dobbiamo la certezza che Büchner tenne conto di tre casi di omicidi coevi.

# *Indice*

Dentro il testo di <i>Maria Maderna</i>	11
Inside the Text	61
Inserito fotografico	111
<i>Woyzeck</i>	129
In scena di <i>Maria Maderna</i>	179
On stage	197
Selezione bibliografica / Selected bibliography	215





## Canone teatrale europeo - Canon of European Drama

---

L'elenco completo delle pubblicazioni  
è consultabile sul sito

[www.edizioniets.com](http://www.edizioniets.com)

alla pagina

<http://www.edizioniets.com/view-Collana.asp?col=Canone teatrale europeo - Canon of European Drama>



---

### Pubblicazioni recenti

22. Georg Büchner, *Woyzeck*, a cura di/edited by Maria Maderna, 2024, pp. 224.
21. Angelo Bianchi and Annamaria Cascetta (editors), *Napoleonic Milan. Laboratory of modernity and strategies of representation. Proceedings of Conference Milan, 15-16 March 2021*, translated from the Italian by Dale Owens, 2022, pp. 392.
20. F.-J. Méry - C. Du Locle - G. Verdi, *Dormirò sol nel manto mio regal... Inerzia del Classico in Don Carlo*, a cura di/edited by Luigi Belloni, 2022, pp. 312.
19. Jean Cocteau, *La voix humaine*, a cura di/edited by Filippo Annunziata, 2021, pp. 184.
18. Federico García Lorca, *La casa de Bernarda Alba*, a cura di/edited by Enrico Di Pastena, 2019, pp. 336.
17. Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac*, a cura di/edited by Giovanna Bellati, 2018, pp. 524.
16. Vittorio Alfieri, *Saul*, a cura di/edited by Laura Peja, 2018, pp. 304.
15. Enzo Balboni and Annamaria Cascetta (editors), *European Cultural Identity. Law, history, theatre and art. International Conference, Milan, 11-12 May 2017*, 2018, pp. 376.
14. Philippe Quinault, Jean-Baptiste Lully, *Armide*, a cura di/edited by Filippo Annunziata, 2015, pp. 320.
13. Voltaire, *Zaïre*, a cura di/edited by Vincenzo De Santis e Mara Fazio, 2015, pp. 340.
12. Molière, *Le Tartuffe ou l'Imposteur*, a cura di/edited by Davide Vago, 2015, pp. 384.
11. Pietro Metastasio, *Didone abbandonata*, a cura di/edited by Arianna Frattali, 2014, pp. 236.

Edizioni ETS

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa

[info@edizioniets.com](mailto:info@edizioniets.com) - [www.edizioniets.com](http://www.edizioniets.com)

Finito di stampare nel mese di settembre 2024