



**CONSIGLIO
DELL'UNIONE EUROPEA**

**Bruxelles, 25 luglio 2008 (29.07)
(OR. fr)**

12217/08

**Fascicolo interistituzionale:
2008/0157 (COD)**

**PI 35
CULT 82
CODEC 1023**

PROPOSTA

Mittente: Commissione europea

Data: 24 luglio 2008

Oggetto: Proposta di direttiva del Parlamento europeo e del Consiglio che modifica la direttiva 2006/116/CE del Parlamento europeo e del Consiglio concernente la durata di protezione del diritto d'autore e di alcuni diritti connessi

Si trasmette in allegato, per le delegazioni, la proposta della Commissione inviata con lettera del Signor Jordi AYET PUIGARNAU, Direttore, presso il Segretariato generale della Commissione europea, al Signor Javier SOLANA, Segretario Generale/Alto Rappresentante.

All.: COM(2008) 464 definitivo



COMMISSIONE DELLE COMUNITÀ EUROPEE

Bruxelles, 16.7.2008
COM(2008) 464 definitivo

2008/0157 (COD)

Proposta di

DIRETTIVA DEL PARLAMENTO EUROPEO E DEL CONSIGLIO

**che modifica la direttiva 2006/116/CE del Parlamento europeo e del Consiglio
concernente la durata di protezione del diritto d'autore e di alcuni diritti connessi**

(presentata dalla Commissione)

{SEC(2008) 2287}

{SEC(2008) 2288}

RELAZIONE

1. CONTESTO DELLA PROPOSTA

- **Motivazione e obiettivi della proposta**

La proposta ha l'obiettivo di migliorare la situazione sociale degli artisti, interpreti o esecutori, e in particolare dei musicisti di sessione, tenendo conto del fatto che sempre di più essi vivono oltre il periodo di protezione delle loro prestazioni artistiche che è di 50 anni.

Poiché il fenomeno della produzione di fonogrammi su larga scala è iniziato soprattutto negli anni Cinquanta, in assenza di interventi, nei prossimi 10 anni resterà senza protezione un numero crescente di esecuzioni registrate tra il 1957 e il 1967. Una volta venuta meno la protezione delle esecuzioni fissate su fonogramma, circa 7 000 artisti, interpreti o esecutori, in ciascuno dei grandi Stati membri e un numero proporzionalmente inferiore negli Stati membri più piccoli, saranno completamente privati del reddito che ricavano dalle royalties contrattuali e dalla remunerazione di legge per la radiodiffusione e la comunicazione al pubblico delle loro esecuzioni artistiche in bar e discoteche.

Ciò avrà ripercussioni per gli artisti, interpreti o esecutori presenti su supporti fonografici (coloro che percepiscono royalties contrattuali), ma soprattutto per le migliaia di anonimi musicisti di sessione (che non percepiscono royalties ma solo la remunerazione di legge) che hanno contribuito ai fonogrammi registrati verso la fine degli anni Cinquanta e negli anni Sessanta e che hanno ceduto i propri diritti esclusivi a un produttore di fonogrammi dietro corresponsione di un pagamento forfettario ("buy out"). Cesserebbero infatti di essere loro erogati i pagamenti della "remunerazione equa e unica" per la radiodiffusione e comunicazione al pubblico, che non sono mai assegnati al produttore di fonogrammi.

La proposta mira inoltre ad introdurre un modo uniforme per calcolare la durata della protezione che si applica ad una composizione musicale con testo contenente i contributi di diversi autori. Un pezzo musicale, ad esempio un pezzo di musica pop o un'opera, comprende spesso un testo (o un libretto) e una partitura musicale. A seconda dello Stato membro, queste composizioni musicali realizzate a più mani sono classificate o come **opera unica** con più coautori con una durata di protezione unitaria che inizia dal decesso dell'ultimo coautore sopravvissuto, o come **opere separate** che beneficiano di periodi di protezione diversi che iniziano dal decesso di ciascuno dei coautori.

Ciò significa che in taluni Stati membri¹ una composizione musicale con testo sarà protetta fino a 70 anni dopo il decesso dell'ultimo dei coautori, mentre in altri Stati membri² ciascun contributo cessa di essere protetto 70 anni dopo il decesso del suo autore. Queste discrepanze di durata relative alla stessa composizione musicale provocano difficoltà per la gestione dei diritti d'autore delle opere scritte a più mani nella Comunità, nonché per la ripartizione transfrontaliera delle royalties per lo sfruttamento dell'opera in diversi Stati membri.

- **Contesto generale**

La situazione sociale degli artisti, interpreti o esecutori

Attualmente la situazione e le condizioni occupazionali dell'artista europeo medio non sono molto gratificanti. Solo gli artisti affermati, (i cosiddetti "*featured artists*", "quelli che

¹ Belgio, Bulgaria, Estonia, Francia, Grecia, Italia (per le opere), Lettonia, Lituania, Portogallo, Spagna, Slovacchia.

² Austria, Cipro, Repubblica ceca, Danimarca, Germania, Finlandia, Ungheria, Irlanda, Italia (eccetto per le opere), Lussemburgo, Malta, Paesi Bassi, Polonia, Romania, Slovenia, Svezia, e Regno Unito.

pubblicano") che hanno firmato con una grande casa discografica un contratto che prevede il versamento di royalties, sono in grado di vivere della loro professione. Ad esempio nel Regno Unito nel 2001 solo il 5% degli artisti, interpreti o esecutori guadagnava annualmente più di 10 000 sterline. In più tra il 77 e l'89,5% di tutti gli importi distribuiti agli artisti, interpreti o esecutori è appannaggio del 20% di essi³. Economisti hanno dimostrato che la grande discrepanza tra i guadagni ridotti della maggior parte degli artisti, interpreti o esecutori poco noti e quelli significativi delle "superstar" costituisce un fenomeno endemico dell'industria musicale⁴.

Inoltre la situazione sociale degli artisti, interpreti o esecutori è tutt'altro che sicura: hanno difficoltà a trovare lavoro a sufficienza e spesso hanno bisogno di integrare il loro reddito con occupazioni supplementari⁵. Nel complesso solo il 5% degli artisti, interpreti o esecutori vive con i proventi della professione – mentre tutti gli altri sono costretti a svolgere un lavoro parallelo.

Gli artisti, interpreti o esecutori di solito trasferiscono per contratto alle case discografiche i loro diritti d'autore esclusivi più significativi sul piano economico. Nella maggior parte dei casi i singoli artisti, interpreti o esecutori hanno uno scarso potere contrattuale⁶. Quando firmano un contratto con un produttore di fonogrammi, gli artisti, interpreti o esecutori sono generalmente disposti ad accettare le condizioni che vengono loro proposte, ritenendo che la reputazione e la visibilità ottenute firmando con una casa discografica assicurino loro la possibilità di raggiungere un vasto pubblico. Di conseguenza risulta loro difficile negoziare il tipo di contratto o il livello di remunerazione che riusciranno a ottenere. I musicisti di sessione, ovvero i musicisti che vengono assunti esclusivamente per suonare in "sessioni" di registrazione, non hanno alcun potere negoziale e sono costretti a trasferire il loro diritto d'autore "in perpetuità" dietro corresponsione di un pagamento unico.

Le relazioni contrattuali tra case discografiche e artisti, interpreti o esecutori variano in modo considerevole, ma si possono suddividere generalmente in due categorie⁷:

- i musicisti di sessione percepiscono in genere un importo forfettario per cedere al produttore i loro diritti d'autore esclusivi. Ne consegue che la loro remunerazione non aumenta neanche se il disco si rivela un enorme successo;
- i contratti degli artisti affermati prevedono di solito una remunerazione basata sulle royalties e, a seconda della loro fama e del loro potere contrattuale, percepiscono di solito royalties nette comprese tra il 5 e il 15% dei ricavi⁸.

Anche la detrazione di una serie di costi operata dai produttori discografici sui pagamenti delle royalties può ridurre significativamente la retribuzione degli artisti, interpreti o esecutori. Le detrazioni sono spesso formulate in termini tecnici e inserite in documenti legali

³ Studio AEPO - "Performers' Rights in European Legislation: Situation and Elements for Improvement.", luglio 2007, pag. 89.

⁴ Per un'analisi delle "teorie delle superstar" sotto il profilo economico, si veda R. Towse, "Creativity, Incentive and Reward" (2000), pagg. 99-108.

⁵ FIM – Audizione al PE del 31.1.2006 e incontro negli uffici della Commissione il 16 marzo 2006. Ad esempio Luciano Pavarotti e Sting all'inizio erano insegnanti e Elton John lavorava al reparto imballaggi di una casa discografica.

⁶ In diversi casi i tribunali sono intervenuti per invalidare accordi eccessivamente penalizzanti, rilevando in particolare "l'immensa disparità di potere contrattuale, abilità negoziali, comprensione e rappresentanza tra artisti e professionisti dell'industria dell'intrattenimento", *Silverstone Records Limited v. Mountfield and Others*, [1993] EMLR 152.

⁷ Sulla base delle risposte fornite da Naxos a un questionario della Commissione - Maggio 2006.

⁸ Studio CIPIL, pag. 36.

complessi⁹. Ciò significa, in pratica, che operate le diverse detrazioni previste dai contratti (per i costi sostenuti dai produttori, ad esempio per video musicali, promozione, produzione del master) la percentuale media delle royalties effettivamente percepite dagli artisti, interpreti o esecutori può essere più ridotta. Inoltre, poiché le registrazioni della maggior parte di artisti non sono vendute in un numero di copie sufficienti per consentire alla casa discografica di recuperare l'investimento iniziale (solo un CD su 8 produce utili)¹⁰, in molti casi le royalties non vengono semplicemente versate.

Gli artisti, interpreti o esecutori tuttavia ottengono proventi anche da altre fonti, ad esempio da società di gestione collettiva che gestiscono i cosiddetti diritti di remunerazione secondaria. Le principali fonti sono tre: 1) una remunerazione equa per la radiodiffusione e comunicazione al pubblico, 2) i prelievi per copia privata e 3) una remunerazione equa per il trasferimento del diritto di noleggio da parte degli artisti, interpreti o esecutori. Tutte queste fonti di remunerazione sono comunemente definite "secondarie" e i corrispondenti importi sono versati agli artisti, interpreti o esecutori direttamente dalle loro società di gestione collettiva e non sono soggetti agli impegni contrattuali stipulati con le case discografiche.

Molti artisti, interpreti o esecutori europei (musicisti o cantanti) iniziano la loro carriera poco più che ventenni, il che significa che quando si concluderà l'attuale periodo di protezione, della durata di 50 anni, avranno circa 70 anni, con buone possibilità di vivere fino a 80-90 anni (l'aspettativa media di vita nell'UE è di 75 anni per gli uomini e di 81 per le donne). Gli artisti, interpreti o esecutori, pertanto, negli ultimi anni di vita si trovano a dover far fronte a un calo di reddito, poiché perdono le royalties delle case discografiche e non sono più remunerati per la diffusione o l'esecuzione pubblica delle loro registrazioni sonore. Per i musicisti di sessione che accompagnano gli interpreti e per gli artisti meno noti ciò implica una riduzione degli introiti da radiodiffusione o esibizioni pubbliche proprio quando si trovano nella fase più vulnerabile della loro vita, ovvero in prossimità della pensione. Venuta meno la protezione del diritto d'autore, perderanno anche introiti potenziali quando le loro esecuzioni degli esordi saranno vendute su internet.

Non solo: una volta scaduti i diritti gli artisti, interpreti o esecutori sono esposti anche a un uso potenzialmente discutibile delle loro esecuzioni, con possibili ripercussioni negative per la loro reputazione. Gli artisti, interpreti o esecutori si trovano inoltre in una situazione svantaggiosa rispetto agli autori le cui opere sono protette fino a 70 anni dopo la morte. E questa situazione potrebbe essere considerata ingiusta in quanto gli artisti, interpreti o esecutori sono oggi non solo necessari quanto gli autori, ma anche maggiormente identificabili con il successo commerciale di una registrazione sonora.

Le sfide economiche dei produttori di fonogrammi

Per quanto riguarda i produttori di fonogrammi, le principali difficoltà cui devono fare fronte sono il drastico calo del mercato dei CD, che non è compensato in maniera adeguata dai ricavi delle vendite online. Quest'ultimo aspetto si spiega con la pirateria *peer-to-peer*. Il settore della registrazione musicale della UE ha registrato un declino nelle vendite: le vendite di CD musicali, che avevano raggiunto un picco nel 2000, a partire da allora hanno registrato un calo medio del 6%¹¹. Le stime per il futuro indicano che la vendita di supporti musicali fisici

⁹ Al punto che i tribunali hanno concluso che artisti del calibro del gruppo rock "Stone Roses" o di Elton John non erano sufficientemente informati delle detrazioni talvolta eccessive applicate alla base per il calcolo delle royalties, cfr. *Silverstone Records Limited v. Mountfield and Others*, [1993] EMLR 152.

¹⁰ Commento dell'IFPI

¹¹ "Back to the Digital Future: The Role of Copyrights in Sustaining Creativity and Diversity in the Music Industry", pag. 3, aprile 2006, Professor Joseph Lampel, Cass Business School, London.

continuerà a diminuire, passando da 12,1 miliardi di USD nel 2006 a 10,3 miliardi di USD nel 2010¹². Dal 2001 il mercato europeo della registrazione musicale ha perso il 22% del suo valore¹³.

L'aumento del fenomeno della pirateria ha provocato una diminuzione dei ricavi in generale e dei profitti in particolare. Nel gennaio 2006 la rivista musicale "Billboard" ha rivelato che a livello mondiale nel 2005 erano stati effettuati 350 milioni di download legali a fronte tuttavia di 250 milioni di download illegali alla settimana. L'industria musicale ha indicato che circa un terzo dei CD acquistati nel mondo nel 2005 – ovvero 1,2 miliardi di CD – erano piratati. Nel 2006 la EMI ha speso oltre 10 milioni di sterline in misure per combattere la pirateria e tutelare la proprietà intellettuale.

A causa del calo dei ricavi il numero totale di addetti della Universal è passato da 12 000 nel 2003 a 7 600 nel 2006¹⁴. Dopo una prima riduzione del personale nel 2006, la EMI ha annunciato nel gennaio 2008¹⁵ un ulteriore taglio degli addetti – 2 000 posti di lavoro, pari a circa un terzo del personale. La EMI ha inoltre manifestato l'intenzione di essere più selettiva nelle sue collaborazioni con gli artisti, interpreti o esecutori, nonostante una significativa riduzione in questo senso operata già nel 2006¹⁶. Sempre la EMI ha ridotto il proprio budget pubblicitario¹⁷.

In queste circostanze l'industria europea della registrazione musicale deve affrontare il problema di mantenere un flusso di ricavi stabile per poter investire in nuovi talenti. Le case discografiche affermano di investire circa il 17% dei loro ricavi per la valorizzazione di nuovi talenti, vale a dire per mettere sotto contratto nuovi talenti, promuovere talenti sconosciuti e produrre opere innovative. Pertanto, il fatto di prolungare il periodo di protezione consentirebbe di generare introiti supplementari per contribuire a finanziare nuovi talenti, consentendo al contempo alle case discografiche di ripartire meglio i rischi che queste operazioni comportano. Date l'incertezza dei rendimenti (di otto registrazioni musicali solo una ha successo) e le cosiddette asimmetrie d'informazione, tali introiti spesso non sono disponibili sul mercato dei capitali.

Opere musicali scritte a più mani

La musica è per lo più scritta a più mani. Ad esempio, un'opera è spesso il frutto dell'autore di un libretto e di un compositore, autore della musica. Inoltre, in generi musicali come il jazz, il rock e la musica pop, il processo creativo è spesso di natura collaborativa.

Da un'analisi delle canzoni francesi più popolari del periodo 1919-2005 risulta che il 77% sono scritte a più mani. Da un'analisi simile delle canzoni più popolari nel Regno Unito nel periodo 1912-2003 risulta che il 61% sono scritte a più mani¹⁸. Per quanto riguarda le opere più recenti, un'altra inchiesta relativa ad un campione di circa 2 000 opere di recente

¹² Dati forniti da Pricewaterhouse Coopers, Financial Times, 6 luglio 2006.

¹³ Articolo pubblicato sul "Times" del 14 febbraio 2007.

¹⁴ Colloquio con l'IFPI - e John Kennedy – il 29 marzo 2006 nell'unità Diritti d'autore della DG MARKT. International Herald Tribune, The Associated Press, 14 gennaio 2008.

¹⁵ Risposta della EMI a Gowers Review, 2006. Gli addetti della EMI sono stati ridotti di un terzo, a 6 000 unità.

¹⁶ Le spesa pubblicitaria dell'industria musicale è diminuita del 25% nel 2002 e del 7% nel 2003. Le quattro principali case discografiche sono tra le 100 imprese che più spendono in pubblicità e due di esse figurano tra le prime 20. ("Evolution of the recorded music industry value chain", relazione anonima) pag. 13.

¹⁷ Dati forniti dalla Confederazione internazionale degli editori musicali (ICMP).

registrazione effettuata nel 2005-2006 presso la SGAE, società spagnola di gestione collettiva dei diritti, indica che oltre il 60% di queste opere sono scritte a più mani¹⁹.

L'opera *Pelleas e Melisande* è un esempio calzante di come i diversi metodi per il calcolo della durata di protezione delle composizioni musicali scritte a più mani provochi differenze quanto alla durata della protezione di questa composizione da uno Stato membro all'altro. Debussy, il compositore, morì nel 1919, mentre Maeterlinck, il librettista, morì molto più tardi, nel 1946. Negli Stati membri che applicano una durata di protezione unitaria (ad esempio Francia, Portogallo, Spagna, Grecia o Lituania), l'opera resta globalmente protetta fin nel 2016 (ovvero settant'anni dopo la morte dell'ultimo autore sopravvissuto, Maeterlinck). Nei paesi che considerano la musica e il libretto due opere distinte (ad esempio il Regno Unito, i Paesi Bassi, l'Austria, la Polonia o la Slovenia) o come due opere che possono essere sfruttate separatamente (come la Repubblica ceca, l'Ungheria, la Germania), la protezione della musica è cessata nel 1989, mentre il testo (il libretto) resta protetto fino al 2016.

Costituiscono altri esempi l'operetta di Johann Strauss "*Lo zingaro barone*"²⁰, la canzone "*Fascination (Love in the afternoon)*" musica di Fermo D. Marchetti (morto nel 1940) e testo di Maurice de Féraudy (morto nel 1932), la canzone "*When Irish Eyes Are Smiling*", musica di Ernest R. Ball (morto nel 1927) e testo di Chauncey Olcott (morto nel 1932) e George Graff, Jr. (morto nel 1973).

In quest'ultimo caso la canzone sarebbe protetta integralmente fino al 2043 negli Stati membri che applicano una durata di protezione unitaria. Per contro, nei paesi che considerano musica e testo come opere distinte la protezione della musica è scaduta nel 1997 mentre solo il testo sarebbe protetto fino al 2043.

- **Disposizioni vigenti nel settore della proposta**

La durata della protezione del diritto d'autore e dei diritti connessi è stata armonizzata dalla direttiva 93/98/CEE, successivamente codificata dalla direttiva 2006/116/CE. La codificazione non ha apportato cambiamenti sostanziali alla direttiva. La durata della protezione per artisti, interpreti o esecutori e produttori di fonogrammi è fissata dalle direttive citate a 50 anni dopo la pubblicazione, mentre l'attuale proposta ha l'obiettivo di prolungare tale durata a 95 anni dopo la pubblicazione. La presente direttiva non contiene disposizioni specifiche in merito alle composizioni musicali con testo scritte a più mani.

- **Coerenza con altri obiettivi e politiche dell'Unione**

La proposta è in linea con l'obiettivo della UE di promuovere il benessere e l'inclusione sociali. Gli artisti, interpreti o esecutori, e soprattutto i musicisti di sessione, sono tra i lavoratori meno pagati d'Europa, nonostante il loro notevole contributo alla vivace diversità culturale europea. Non solo: l'industria della registrazione che promuove gli artisti, interpreti o esecutori europei e produce negli studi europei deve affrontare problemi che ne riducono la competitività: ad esempio, l'aggressiva pirateria online in molte parti della Comunità si è tradotta in perdite significative. La capacità dell'industria musicale di finanziare nuovi talenti e adattarsi a una distribuzione dematerializzata appare seriamente compromessa.

¹⁹ GESAC, Settembre 2006.

²⁰ Johann Strauss è morto nel 1899, uno degli autori del libretto, Leo Stein, nel 1921. La musica è caduta in pubblico dominio in Germania nel 1929, mentre il testo era protetto fino al 1991. In Belgio l'intera operetta era protetta fino al 1981 e in Italia fino alla fine del 1977.

2. CONSULTAZIONE DELLE PARTI INTERESSATE E VALUTAZIONE DELL'IMPATTO

• Consultazione delle parti interessate

Metodi di consultazione, principali settori consultati e profilo generale di quanti hanno risposto

Nell'ambito della revisione del quadro giuridico comunitario nel settore del diritto d'autore e dei diritti connessi, il 19 luglio 2004 i servizi della Commissione hanno pubblicato un documento di lavoro. Le parti interessate erano invitate a trasmettere le loro osservazioni entro il 31 ottobre 2004. Dei 139 contributi ricevuti, 76 riguardavano la direttiva 93/98/CE concernente l'armonizzazione della durata di protezione del diritto d'autore e di alcuni diritti connessi.

Nel biennio 2006-2007 i servizi della Commissione hanno avuto incontri bilaterali con una serie di parti interessate per discutere più nel dettaglio le pertinenti tematiche. La Commissione ha predisposto un questionario e lo ha distribuito alle parti interessate nel corso delle discussioni bilaterali. Risposte più o meno dettagliate sono state inviate dalle associazioni degli artisti, interpreti e esecutori e dall'industria musicale.

Sintesi delle risposte e modo in cui sono state prese in considerazione

A favore di un'estensione della durata della protezione si sono espressi le associazioni degli artisti, interpreti e esecutori, l'industria musicale, le società di gestione collettiva, gli editori musicali, gli artisti e i manager musicali. Contrari si sono invece dichiarati le società di telecomunicazione, le biblioteche, i consumatori e le imprese che trattano contenuti di pubblico dominio. Le argomentazioni dei soggetti contrari all'estensione della durata sono esaminate nell'analisi dell'impatto delle differenti opzioni.

• Ricorso al parere di esperti

Non è stato necessario consultare esperti esterni.

• Valutazione dell'impatto

La valutazione dell'impatto (disponibile sul sito http://ec.europa.eu/internal_market/copyright/term-protection/term-protection_en.htm) presenta in totale sette opzioni e ne analizza sei. Nella fattispecie: 1) lasciare le cose come stanno, 2) estendere la durata della protezione a "vita o 50 anni" esclusivamente per gli artisti, interpreti o esecutori, 3) estendere la durata della protezione a 95 anni per gli artisti, interpreti o esecutori e i produttori di fonogrammi, 4) promuovere i diritti morali degli artisti, interpreti o esecutori, 5) introdurre nei contratti di registrazione sonora una clausola del tipo "*use it or lose it*" (obbligo a utilizzare il diritto pena la perdita definitiva dello stesso) e 6) istituire un fondo per i musicisti di sessione.

Tutte le opzioni sono valutate in base ai sei obiettivi operativi seguenti: (1) armonizzare gradualmente la tutela degli autori e degli artisti, interpreti o esecutori; (2) aumentare in misura apprezzabile la remunerazione degli artisti, interpreti o esecutori; (3) diminuire le discrepanze in materia di tutela tra l'UE e gli USA; (4) aumentare in misura apprezzabile le risorse destinate alla ricerca e alla valorizzazione di nuovi talenti; (5) garantire la disponibilità delle opere musicali a prezzi ragionevoli; (6) incoraggiare la digitalizzazione delle vecchie opere (back catalogue). In base alla valutazione dell'impatto, la scelta di non intervenire non è da privilegiare. Se non venisse adottata alcuna misura, migliaia di artisti, interpreti o esecutori europei, le cui esecuzioni sono state registrate alla fine degli anni '50 e negli anni '60, perderebbero tutti gli introiti derivanti dalle royalties contrattuali e dalla remunerazione di legge per la radiodiffusione e la comunicazione al pubblico nei prossimi dieci anni, con notevoli ripercussioni a livello sociale e culturale. Analogamente l'industria musicale sarebbe obbligata a ridurre gli investimenti nella creazione di nuove registrazioni sonore in Europa. E la produzione dovrebbe essere orientata verso le tendenze dominanti negli Stati Uniti dove vigono termini di protezione più lunghi.

La valutazione dell'impatto studia l'incidenza delle opzioni che non vanno a toccare la durata dei diritti degli artisti, interpreti o esecutori e dei produttori (opzioni 3a, b, c e d).

L'opzione 3a (diritto irrinunciabile a un'equa remunerazione per le vendite online) sembra promettente, ma è prematura in questa fase. Non è chiaro chi dovrebbe erogare questa remunerazione di legge supplementare ed è difficile stimare i benefici finanziari che potrebbe apportare. L'opzione 3b (rafforzamento dei diritti morali) non ha alcun impatto finanziario per gli artisti, interpreti o esecutori e i produttori e quindi non apporterebbe un ulteriore contributo alla remunerazione dei primi. L'opzione 3c, la clausola "*use it or lose it*", andrebbe a vantaggio degli artisti, interpreti o esecutori, che avrebbero così la sicurezza che le loro esecuzioni siano disponibili sul mercato e potrebbe avere un impatto positivo sulla loro remunerazione, oltre a migliorare la disponibilità di un repertorio precedentemente non utilizzato. D'altro canto questa opzione, se applicata isolatamente, potrebbe essere considerata come indebita interferenza regolamentare in relazione ai contratti in corso. L'opzione 3d, il fondo che dovrebbe essere istituito dai produttori di fonogrammi, avrebbe notevoli benefici per i musicisti di sessione che hanno trasferito i loro diritti esclusivi nell'ambito dei contratti iniziali di "*buy out*". A tal fine, tuttavia, i produttori discografici, dovrebbero accantonare almeno il 20% dei ricavi supplementari generati dalla vendita dei fonogrammi che decidono di commercializzare durante l'estensione della durata. La valutazione di impatto mostra comunque che i profitti attesi nel periodo di estensione del termine sarebbero sufficienti per finanziare l'accantonamento del 20% a favore dei musicisti di sessione (cfr. di seguito).

L'opzione che comporta un'estensione della durata (2a "a vita o di 50 anni" e 2b "95 anni per artisti, interpreti o esecutori e produttori") sembra essere quella che meglio può contribuire a realizzare i sei obiettivi strategici. Sia l'opzione 2a che 2b sono vantaggiose per gli artisti,

interpreti o esecutori dal punto di vista finanziario e consentirebbero pertanto a un maggior numero di essi di dedicare più tempo alle loro attività artistiche.

L'opzione 2a, legando la durata della protezione alla durata della vita dell'artista, contribuirebbe ad armonizzare la tutela giuridica degli artisti, interpreti o esecutori e degli autori. Si darebbe in tal modo rilievo al contributo artistico personale degli artisti, interpreti o esecutori, riconoscendone l'importanza, pari a quella degli autori, nel diffondere la musica presso il pubblico. Permetterebbe inoltre agli artisti, interpreti o esecutori di opporsi, in vita, agli usi pregiudizievole delle loro opere. Ma collegare la durata della protezione alla vita degli artisti, interpreti o esecutori creerebbe situazioni complicate, ad esempio nel caso di una colonna sonora cui contribuiscono diversi di essi e sarebbero necessarie norme per stabilire quale decesso di artista dia inizio al periodo di protezione, con significativi oneri amministrativi, come dimostra la continua incertezza sulla durata applicabile alle opere realizzate a più mani. L'opzione 2a, inoltre, non aumenterebbe le risorse a disposizione dei produttori discografici destinate alla ricerca e alla valorizzazione di nuovi talenti.

L'opzione 2b consentirebbe ai produttori discografici di disporre di maggiori risorse per la scoperta e la valorizzazione di nuovi talenti, con conseguenti effetti positivi per la diversità culturale. La valutazione d'impatto dimostra che non sarebbero necessariamente gli artisti affermati a trarre maggiori vantaggi dall'estensione della durata. Se è vero che agli artisti più affermati va il grosso dei diritti d'autore negoziati con le case discografiche, tutti gli artisti, interpreti o esecutori, compresi i musicisti di sessione, hanno diritto alle fonti di reddito cosiddette "secondarie", quale la remunerazione equa e unica allorché la registrazione sonora che contiene le loro esecuzioni è trasmessa o eseguita in pubblico. Estendendo la durata della protezione, queste fonti di reddito sarebbero garantite a vita. Anche aumenti marginali di reddito possono consentire agli artisti, interpreti o esecutori di dedicare più tempo alla loro carriera artistica e fare meno ricorso a impieghi a tempo parziale. Inoltre, per migliaia di musicisti di sessione anonimi che erano al culmine della carriera alla fine degli anni 50 e negli anni 60, la remunerazione equa e unica per la radiodiffusione delle loro registrazioni è spesso l'unica fonte di reddito rimasta della loro attività artistica.

Oltre a garantire maggiori risorse per la scoperta e la valorizzazione di nuovi talenti, l'opzione 2b è più facile da attuare rispetto all'opzione 2a, perché non vincola la durata della protezione alla durata (talvolta assai diseguale) della vita dei singoli coautori, bensì a una data fissa e unica, ovvero la pubblicazione del fonogramma che contiene l'esecuzione.

L'impatto sugli utenti sarebbe peraltro minimo. Questo vale per i diritti alla remunerazione di legge e per la vendita di CD:

- in primo luogo, "la remunerazione equa e unica" per la radiodiffusione e l'esecuzione di opere musicali in luoghi pubblici rimarrebbe inalterata, dato che i pagamenti sono calcolati in percentuale degli introiti delle emittenti o di altri operatori (un parametro che non dipende da quanti fonogrammi siano coperti o no dal diritto d'autore);
- alcuni studi empirici dimostrano inoltre che il prezzo delle registrazioni sonore non coperte da diritto d'autore non è inferiore a quello delle registrazioni coperte da tale diritto; un'analisi di Price Waterhouse Coopers non ha riscontrato una differenza di prezzo sistematica tra questi due tipi di registrazioni. Si tratta dello studio più completo realizzato finora che, prendendo in esame 129 album registrati tra il 1950 e il 1958, non rileva elementi certi per affermare che i dischi i cui diritti connessi sono scaduti siano venduti sistematicamente a prezzi più bassi dei dischi ancora protetti.

Per analizzare l'impatto che i diritti d'autore o i diritti connessi esercitano sul prezzo sono stati presi in considerazione anche altri studi, la maggior parte dei quali ha per oggetto il settore

dell'editoria. Anche in questo settore, tuttavia, non si rileva in generale alcuna differenza di prezzo tra i campioni di libri protetti dai diritti d'autore e quelli non protetti, oppure si constata che l'impatto dei diritti d'autore sul prezzo dipende fortemente dal modello e le stime ottenute non possono quindi essere considerate molto attendibili. Data l'assenza di modelli accettati su larga scala e l'ampiezza del periodo temporale, si può affermare che nulla prova effettivamente che i prezzi aumenteranno in seguito all'estensione della durata.

In generale, l'estensione della durata dei diritti dovrebbe avere effetti positivi per i consumatori e per la diversità culturale. A lungo termine, l'estensione della durata favorirà la diversità culturale garantendo la disponibilità delle risorse per finanziare e valorizzare nuovi talenti; a breve e medio termine, incentiverà le case discografiche a digitalizzare e a commercializzare il catalogo delle vecchie registrazioni. È chiaro fin d'ora che la distribuzione via internet offre opportunità uniche per immettere nel mercato quantità di registrazioni senza precedenti.

L'impatto sui produttori di opere che ricadono nel pubblico dominio sarebbe minimo. Se da un lato queste società dovrebbero aspettare più a lungo per produrre fonogrammi, sui quali i diritti d'autore dell'artista e del produttore sono arrivati a scadenza, le opere eseguite su un fonogramma, dall'altro, non perderebbero la protezione una volta scaduti i termini di protezione del fonogramma. Questo perché l'opera registrata su un fonogramma rimane protetta finché è in vita l'autore che l'ha composta (paroliere e compositore). Poiché i diritti d'autore vigono per tutta la vita del paroliere o compositore più 70 anni, la protezione del diritto d'autore di un'opera musicale può durare dai 140 ai 160 anni. È errato pertanto dire che un'esecuzione fissata su fonogramma è "caduta in pubblico dominio" una volta che viene meno la protezione di artisti e produttori di fonogrammi.

Una clausola "use it or lose it" nei contratti tra gli artisti, interpreti o esecutori e i loro produttori apporterebbe vantaggi ai primi in quanto li metterebbe in una posizione migliore per garantire che le loro opere raggiungano il pubblico, qualora il produttore di fonogrammi decida di non pubblicare o mettere a disposizione con altre modalità i fonogrammi più vecchi.

L'opzione b, rafforzamento e armonizzazione dei diritti morali degli artisti, interpreti o esecutori, garantirebbe loro alcuni benefici non pecuniari, consentendo di limitare gli usi discutibili delle loro esecuzioni. Tuttavia, il rafforzamento dei diritti morali non ha alcun impatto finanziario per gli artisti, interpreti o esecutori e i produttori e quindi non apporterebbe un ulteriore contributo alla remunerazione dei primi.

La creazione di un fondo per i musicisti di sessione andrebbe a profitto di tale gruppo e ne garantirebbe la partecipazione ai benefici finanziari derivanti da un'estensione della durata, benefici dai quali sarebbero invece ampiamente esclusi nell'ambito di contratti "buy out". Il fondo avrebbe ricadute positive per i musicisti di sessione, in quanto i loro redditi medi annui supplementari su un periodo di 45 anni aumenterebbero da una fascia compresa tra 47 e 737 euro a una fascia compresa tra 130 e 2 065 euro, ovvero sarebbero quasi triplicati²¹.

L'impatto sui produttori discografici sarebbe sì negativo ma controbilanciato dai benefici di un'estensione della durata. Per un'estensione della durata di 45 anni, i benefici per i produttori discografici sarebbero ridotti da 758 a 607 milioni di euro (stima massima) o da 39 a 31 milioni di euro (stima minima). Di conseguenza ne sarebbero ridotti anche i ricavi supplementari per la ricerca e la valorizzazione di nuovi talenti: da 129 a 103 milioni di euro (stima massima) o da 6,7 a 5,3 milioni di euro (stima minima). La valutazione di impatto ha

²¹ Poiché il fondo sarebbe prelevato dai ricavi delle case discografiche, non vi sarebbero conseguenze negative sui guadagni degli artisti affermati. L'impatto globale sugli artisti, interpreti o esecutori sarebbe quindi positivo.

analizzato la struttura di costo di un CD, giungendo alla conclusione che rimarrebbero incentivi sufficienti per consentire ai produttori di commercializzare registrazioni sonore nel periodo di estensione e realizzare comunque un profitto di circa il 17%.

3. ELEMENTI GIURIDICI DELLA PROPOSTA

• Sintesi delle misure proposte

La proposta ha l'obiettivo di estendere la durata della protezione per artisti, interpreti o esecutori e produttori di fonogrammi da 50 a 95 anni. Al fine di **raggiungere il giusto equilibrio** tra i benefici per le case discografiche e gli artisti affermati e gli autentici bisogni sociali dei musicisti di sessione, la proposta contiene diverse misure di accompagnamento, quali l'istituzione di un fondo per i musicisti di sessione, l'introduzione delle clausole "use it or lose it" nei contratti tra artisti, interpreti o esecutori e produttori di fonogrammi e una "nuova piattaforma" per i contratti nel periodo di estensione oltre i 50 anni iniziali. La proposta introdurrebbe modifiche alla direttiva 2006/116/CE.

• Base giuridica

Articoli 47, paragrafo 2, 55 e 95 del trattato CE.

• Principio di sussidiarietà

La proposta rientra in un ambito di competenza esclusiva della Comunità. La Commissione ha "competenza esclusiva" in questo ambito perché la legislazione esistente (ovvero la direttiva 2006/116/CE – "la direttiva") prevede una totale armonizzazione. La direttiva contempla una combinazione dei principi di armonizzazione minima e massima. Ciò significa che gli Stati membri non possono fissare una durata della protezione né più breve né più lunga di quella stabilita dalla direttiva (considerando 2). Pertanto, il principio di sussidiarietà non si applica.

• Principio di proporzionalità

La proposta è conforme al principio di proporzionalità per i seguenti motivi.

Gli obiettivi operativi sopramenzionati: (1) armonizzare gradualmente la tutela degli autori e degli artisti, interpreti o esecutori; (2) aumentare in misura apprezzabile la remunerazione degli artisti, interpreti o esecutori; (3) diminuire le discrepanze in materia di tutela tra l'UE e gli USA; (4) aumentare in misura apprezzabile le risorse destinate alla ricerca e alla valorizzazione di nuovi talenti; (5) garantire la disponibilità delle opere musicali a prezzi ragionevoli; e (6) incoraggiare la digitalizzazione delle vecchie opere (*back catalogue*), possono essere conseguiti in maniera ottimale modificando la durata della protezione per gli artisti, interpreti o esecutori e i produttori. Benché siano spesso menzionate altre misure sociali a favore degli artisti, interpreti o esecutori (sussidi, regimi di sicurezza sociale), esse sono state raramente concretizzate e lo status e la sussistenza degli artisti dipendono in genere dal pagamento di royalties e remunerazioni collegate al diritto d'autore. Una proposta basata sulla durata avrebbe quindi il merito di aumentare il reddito di artisti, interpreti o esecutori.

Tra le metodologie basate sulla durata appare chiaramente preferibile quella in cui la durata inizia a partire da un evento uniforme, quale la pubblicazione di un fonogramma, piuttosto che quella basata sulla vita dei singoli artisti, interpreti o esecutori. Legare la durata della protezione degli artisti, interpreti o esecutori alla durata della loro vita farebbe aumentare gli oneri legislativi per gli Stati membri e determinerebbe una notevole incertezza giuridica per stabilire quale evento dia inizio alla protezione. E questo a causa della difficoltà di stabilire un momento d'inizio uniforme in caso di collaborazioni. Le collaborazioni sono infatti la norma: ad esempio, esecuzioni di complessi, orchestre o artisti affermati accompagnati da musicisti di

sessione. Attualmente non vi sono regole per calcolare la durata della protezione in tali casi, perché l'evento che vi dà inizio è la pubblicazione dell'esecuzione. Se l'evento che determina l'inizio della protezione è la morte di un artista, interprete o esecutore, e qualora diversi di loro abbiano contribuito alla realizzazione di una registrazione o di un'esecuzione, si dovrebbe decidere il decesso di quale di essi dia inizio al periodo di protezione. Nei casi di diversi coesecutori sembrerebbe opportuno calcolare il termine a decorrere dalla morte dell'ultimo artista sopravvissuto. Tuttavia non esiste attualmente una normativa comunitaria in materia. L'analogia con la durata della protezione del diritto d'autore per le opere composte a più mani è di scarso aiuto, perché neanche in questo ambito esistono norme comunitarie che permettano di calcolare la durata.

La proposta di estendere la durata della protezione per gli artisti, interpreti o esecutori e i produttori di fonogrammi implica un cambiamento numerico (da 50 a 95) nell'attuale legislazione nazionale sui diritti connessi negli Stati membri della UE. Le misure di accompagnamento garantiscono flessibilità agli Stati membri quanto all'applicazione delle stesse e gli oneri amministrativi ricadono maggiormente sui produttori di fonogrammi e sulle società di gestione collettiva.

Le modifiche alle legislazioni nazionali sul diritto d'autore sarebbero minime e non comporterebbero alcun onere finanziario per qualsivoglia autorità pubblica. Alcuni studi empirici dimostrano inoltre che il prezzo delle registrazioni sonore non coperte da diritti d'autore non è inferiore a quello delle registrazioni coperte da tali diritti. Uno studio recente di Price Waterhouse Coopers non rileva elementi certi per affermare che i dischi i cui diritti connessi sono scaduti siano venduti sistematicamente a prezzi più bassi dei dischi ancora protetti.

I produttori di fonogrammi dovranno alimentare un fondo che sarà amministrato dalle società di gestione collettiva. Tuttavia gli oneri inerenti all'accantonamento del 20% dei ricavi generati dalle vendite di fonogrammi contenenti le esecuzioni di musicisti di sessione nel periodo di estensione dei diritti sarebbero compensati dai vantaggi di cui i musicisti di sessione godrebbero nel periodo di estensione. Il livello del fondo garantisce un equilibrio tra la necessità di generare un aumento apprezzabile e stabile degli introiti dei musicisti di sessione e quella di garantire che i produttori di fonogrammi ottengano dalle vendite sufficienti profitti per essere incentivati a commercializzare fonogrammi nel periodo di estensione dei diritti.

Un semplice modello di calcolo riportato nella valutazione d'impatto indica che una quota del 20% consentirebbe di trovare il giusto equilibrio tra la redditività dei fonogrammi pubblicati nel periodo di estensione dei diritti e l'erogazione di un beneficio supplementare tangibile per gli artisti, interpreti o esecutori. Il calcolo cerca di misurare l'impatto che un fondo basato sui ricavi avrebbe sui margini di profitto delle case discografiche negli anni successivi all'estensione della durata.

Il margine operativo medio globale dichiarato dalle principali case discografiche (EBITA/ricavi) nel 2007 è pari al 9,1% (EMI 3,3% - Universal 12,8% - Warner 14% - BMG 6,2%). Come menzionato in precedenza, secondo l'IFPI solo un CD su otto è redditizio.

Se solo un CD su otto genera profitti e il margine di utile medio è pari al 9,1%, un CD deve generare un margine di profitto sufficiente a compensare i mancati profitti di sette CD e produrre profitti aggregati del 9,1%.

Su questa base si può tentare di stimare la redditività del CD che ha successo confrontandone il margine di profitto con quelli degli altri sette CD. Supponendo che: 5 CD (da "b" a "f" nell'esempio") consentano di compensare i costi (profitto = 0), supposizione estremamente

ottimistica, e 2 CD registrino una perdita (per "g" una perdita di 30; per "h" una perdita di 40); allora il CD "a", quello che ha successo, deve generare profitti sostanziali. Nel nostro esempio il margine di profitto è del 60%.

Poiché nel periodo di estensione della durata i produttori di fonogrammi cercheranno di pubblicare i CD che registrano margini di profitto molto elevati, un fondo basato sui ricavi (che accantoni il 20% dei ricavi ottenuti con i CD di successo) implica che dei ricavi generati dal CD "a" (250) il 20% (ovvero 50) sarà messo da parte per gli artisti e gli esecutori. Pertanto, anche tenendo conto del fondo, il margine di profitto dei produttori di fonogrammi nel periodo di estensione sarebbe pur sempre di $100/250 = 40\%$.

	a	b	c	d	e	f	g	h	TOTALE
ENTRATE	250	100	100	100	100	100	70	60	880
COSTI	100	100	100	100	100	100	100	100	800
PROFITTI	150	0	0	0	0	0	-30	-40	80
MARGINE DI PROFITTO	60%	0	0	0	0	0	-43%	-66%	9,1%

Come indicato in precedenza, un fondo costituito dal 20% dei ricavi generati dai fonogrammi nel periodo di estensione della durata dei diritti permetterebbe di triplicare i benefici che i singoli artisti o esecutori ricavano dall'estensione della durata.

La soluzione proposta per le composizioni musicali con testo è lo strumento meno invasivo per raggiungere un periodo uniforme di protezione.

In virtù di questo nuovo articolo 1, paragrafo 7, una composizione musicale con testo sarebbe considerata, unicamente ai fini del calcolo della sua durata di protezione, come un'opera con più coautori, indipendentemente dal fatto che questa composizione con testo soddisfi o meno i criteri per essere considerata tale in base alle norme nazionali.

Questo approccio è in linea con il principio di sussidiarietà. Permetterebbe agli Stati membri la responsabilità di determinare quali opere abbiano più coautori. D'altro canto esso introdurrebbe un livello minimo di armonizzazione, cosicché la durata di tutte le composizioni musicali con testo contenenti due o più contributi separati sarebbe calcolata in modo uniforme.

- **Scelta dello strumento**

Lo strumento proposto è una direttiva. Altri strumenti non sarebbero adeguati dal momento che la durata della protezione era stata già armonizzata mediante una direttiva; la sola possibilità di estendere tale durata è quella di modificare la direttiva in parola.

4. INCIDENZA SUL BILANCIO

Nessuna.

5. INFORMAZIONI SUPPLEMENTARI

- **Spazio economico europeo**

L'atto proposto riguarda un settore contemplato dall'accordo sul SEE ed è pertanto opportuno estenderlo allo Spazio Economico Europeo.

- **Illustrazione dettagliata della proposta**

L'articolo 1 modifica l'articolo 3, paragrafi 1 e 2, della direttiva 2006/116 che disciplinano la durata della protezione applicabile alle esecuzioni (articolo 3, paragrafo 1) e ai fonogrammi (articolo 3, paragrafo 2). La durata attuale di 50 verrebbe estesa a 95 anni sia per il fonogramma che per l'esecuzione in esso contenuta.

Il testo stabilisce che, se un fonogramma è lecitamente pubblicato o comunicato al pubblico entro 50 anni dalla sua fissazione, i diritti scadono 95 anni dopo la pubblicazione o la comunicazione al pubblico. Se l'esecuzione è contenuta in un fonogramma lecitamente pubblicato o comunicato al pubblico entro 50 anni dalla sua fissazione, i diritti scadono 95 anni dopo la pubblicazione o la comunicazione al pubblico.

Il nuovo articolo 10 bis mira a introdurre una serie di misure di accompagnamento relative all'estensione della durata, mentre l'articolo 10, paragrafo 5, contiene le norme che stabiliscono quali fonogrammi ed esecuzioni sono interessati dalla proposta.

L'obiettivo delle misure previste dall'articolo 10 bis è di garantire con ampi margini di sicurezza che gli artisti affermati e meno affermati, le cui esecuzioni sono fissate su fonogramma, beneficino effettivamente dell'estensione della durata proposta.

L'articolo 10 bis, paragrafi 3, 4 e 5, mira a porre rimedio a una situazione che impone spesso ai musicisti di sessione (ovvero quei musicisti che non beneficiano del versamento periodico di royalties contrattuali), quando avviano una relazione contrattuale con un produttore di fonogrammi, di trasferire i loro diritti esclusivi di riproduzione, distribuzione e "messa a disposizione" ai produttori di fonogrammi. I musicisti di sessione trasferiscono i loro diritti esclusivi dietro corresponsione di un pagamento unico ("buy out").

Per porre rimedio alla situazione creata dai contratti "buy out", la direttiva propone che i musicisti di sessione ottengano il diritto a ricevere un pagamento annuo da un fondo istituito ad hoc, per finanziare il quale i produttori di fonogrammi sono tenuti a versare, almeno una volta all'anno, almeno il 20% dei ricavi dei diritti esclusivi di distribuzione, noleggio, riproduzione e "messa a disposizione" di fonogrammi che, in assenza di un'estensione della durata, non sarebbero più protetti dalle disposizioni dell'articolo 3. Per garantire un livello il più possibile capillare di distribuzione dei pagamenti ai musicisti di sessione, gli Stati membri possono richiedere che la distribuzione sia affidata a società di gestione collettiva che rappresentano gli interessi degli artisti, interpreti o esecutori.

I ricavi dei produttori derivanti dalla remunerazione equa e unica per la radiodiffusione e la comunicazione al pubblico e dall'equo compenso per copia privata non saranno inclusi tra i ricavi da accantonare a favore dei musicisti di sessione, in quanto tali diritti secondari non sono mai trasferiti ai produttori di fonogrammi. Inoltre non saranno inclusi i ricavi dei produttori derivanti dal noleggio di fonogrammi, in quanto gli artisti, interpreti o esecutori beneficiano già del diritto irrinunciabile a un'equa remunerazione per il noleggio in virtù dell'articolo 5 della direttiva 2006/115/CE.

L'articolo 10 bis, paragrafo 6, stabilisce una clausola legale "use it or lose it". Pertanto, se un produttore di fonogrammi non pubblica un fonogramma che, in assenza di estensione della durata, sarebbe di pubblico dominio, i diritti alla fissazione dell'esecuzione tornano all'artista che ne fa richiesta e i diritti sul fonogramma scadono. Inoltre, se un anno dopo l'estensione della durata, né il produttore di fonogrammi né l'artista, interprete o esecutore ha messo il fonogramma a disposizione del pubblico, i diritti sul fonogramma e sulla fissazione dell'esecuzione scadono.

Ai fini della clausola "use it or lose it", si intende per pubblicazione di un fonogramma l'offerta al pubblico di copie del fonogramma con il consenso del detentore dei diritti e a condizione che le copie siano offerte al pubblico in un numero congruo di copie. Con pubblicazione si intendono anche altre forme di sfruttamento commerciale di un fonogramma (ad esempio metterlo a disposizione dei siti di vendita online).

Un altro obiettivo di questa clausola è garantire che i fonogrammi che né il produttore di fonogrammi né gli artisti, interpreti o esecutori desiderano sfruttare non siano bloccati. Ciò implica che i fonogrammi "orfani", per i quali non possono essere identificati o trovati né il produttore né l'artista, interprete o esecutore beneficeranno di questa clausola poiché non saranno sfruttati né dal produttore né dall'artista, interprete o esecutore. Tutti i tipi di fonogrammi che non sono sfruttati sarebbero pertanto a disposizione del pubblico.

La clausola ha lo scopo di consentire agli artisti, interpreti o esecutori, le cui esecuzioni fissate su fonogramma non sono più pubblicate dal produttore originario del fonogramma dopo la durata iniziale di 50 anni, di rientrare in possesso delle loro esecuzioni e metterle essi stessi a disposizione del pubblico. D'altro canto è opportuno che scadano i diritti dei produttori affinché non siano ostacolati gli sforzi degli artisti, interpreti o esecutori di dare la massima diffusione alle loro esecuzioni.

La proposta prevede che l'estensione della durata si applichi alle esecuzioni e alle registrazioni sonore la cui durata iniziale di protezione di 50 anni non sia ancora arrivata a scadenza alla data di adozione della direttiva modificata, ma non prevede un'estensione retroattiva alle esecuzioni che a tale data siano già cadute in pubblico dominio. Questo criterio è di facile applicazione e corrisponde a una metodologia già utilizzata nella direttiva 2001/29/CE.

Il nuovo articolo 1, paragrafo 7, mira ad applicare un metodo uniforme per calcolare la durata della protezione delle composizioni musicali con testo. Esso ricalca l'articolo 2 esistente, che prevede il metodo da seguire per calcolare la durata della protezione delle opere cinematografiche o audiovisive. In virtù dell'articolo 1, paragrafo 7, quando è pubblicata una composizione musicale contenente un testo, la durata della protezione è calcolata a decorrere dal decesso dell'ultima persona sopravvissuta: l'autore del testo o il compositore della musica.

Articolo 2

L'articolo 2 della direttiva di modifica stabilisce le norme per la sua attuazione.

Articolo 3

L'articolo 3 della direttiva di modifica è relativo all'entrata in vigore della stessa.

Articolo 4

L'articolo 4 della direttiva di modifica indica che gli Stati membri ne sono destinatari.

Proposta di

DIRETTIVA DEL PARLAMENTO EUROPEO E DEL CONSIGLIO

**che modifica la direttiva 2006/116/CE del Parlamento europeo e del Consiglio
concernente la durata di protezione del diritto d'autore e di alcuni diritti connessi**

IL PARLAMENTO EUROPEO E IL CONSIGLIO DELL'UNIONE EUROPEA,

visto il trattato che istituisce la Comunità europea, in particolare l'articolo 47, paragrafo 2, e gli articoli 55 e 95,

vista la proposta della Commissione²²,

visto il parere del Comitato economico e sociale europeo²³,

deliberando secondo la procedura di cui all'articolo 251 del trattato,

considerando quanto segue:

- (1) Ai sensi della direttiva 2006/116/CE, del 12 dicembre 2006, concernente la durata di protezione del diritto d'autore e di alcuni diritti connessi²⁴, la durata della protezione per gli artisti, interpreti o esecutori e i produttori di fonogrammi è 50 anni.
- (2) Per gli artisti, interpreti o esecutori questo periodo ha inizio con l'esecuzione o, quando la fissazione dell'esecuzione è pubblicata o comunicata al pubblico nei 50 anni che seguono l'esecuzione, 50 anni dopo la prima pubblicazione o la prima comunicazione al pubblico, a seconda di quale dei due eventi si è verificato prima.
- (3) Per i produttori di fonogrammi il periodo inizia con la fissazione del fonogramma o con la sua pubblicazione nei 50 anni che seguono la fissazione o, qualora non sia pubblicato, dalla sua comunicazione al pubblico nei 50 anni che seguono la fissazione.
- (4) L'importanza, riconosciuta a livello sociale, del contributo creativo degli artisti, interpreti o esecutori deve riflettersi in un livello di protezione che riconosca i loro apporti artistici e creativi.
- (5) Gli artisti, interpreti o esecutori iniziano in genere la loro carriera in giovane età e l'attuale durata della protezione (50 anni), relativa alle esecuzioni fissate sui fonogrammi e ai fonogrammi stessi, è spesso insufficiente a proteggere le esecuzioni per tutto l'arco della loro vita. Gli artisti, interpreti o esecutori, pertanto, si trovano a dover far fronte a un calo di reddito negli ultimi anni di vita, senza spesso potersi avvalere dei loro diritti per evitare o limitare usi discutibili delle loro esecuzioni che avvengono quando essi sono ancora in vita.
- (6) I ricavi derivanti dai diritti esclusivi di riproduzione e messa a disposizione, come stabilito dalla direttiva 2001/29/CE del Parlamento europeo e del Consiglio, del 22 maggio 2001, sull'armonizzazione di taluni aspetti del diritto d'autore e dei diritti

²² GU C [...] del [...], pag. [...].

²³ GU C [...] del [...], pag. [...].

²⁴ GU L 372 del 27.12.2006, pag. 12.

connessi nella società dell'informazione²⁵, come pure dall'equo compenso per riproduzioni per uso privato ai sensi della stessa direttiva e dai diritti esclusivi di distribuzione e noleggio ai sensi della direttiva 2006/115/CE del Parlamento europeo e del Consiglio, del 12 dicembre 2006, concernente il diritto di noleggio, il diritto di prestito e taluni diritti connessi al diritto di autore in materia di proprietà intellettuale²⁶, devono essere a disposizione degli artisti, interpreti o esecutori almeno per tutto l'arco della loro vita.

- (7) La durata della protezione per le fissazioni di esecuzioni e per i fonogrammi deve pertanto essere estesa a 95 anni dopo la pubblicazione del fonogramma e dell'esecuzione in esso fissata. Se il fonogramma o l'esecuzione fissata in un fonogramma non sono stati pubblicati nei primi 50 anni, la durata della protezione deve estendersi fino a 95 anni dopo la prima comunicazione al pubblico.
- (8) Quando avviano una relazione contrattuale con un produttore di fonogrammi, gli artisti, interpreti o esecutori sono tenuti di norma a trasferire ai produttori di fonogrammi i loro diritti esclusivi di riproduzione, distribuzione, noleggio e messa a disposizione delle fissazioni delle loro esecuzioni. In contropartita gli artisti, interpreti o esecutori ricevono un anticipo sulle royalties e ulteriori pagamenti soltanto quando il produttore di fonogrammi abbia recuperato l'importo dell'anticipo e operato alcune detrazioni previste dal contratto. Gli artisti, interpreti o esecutori che hanno un ruolo meno importante e il cui nome non viene menzionato (artisti non affermati) trasferiscono di solito i loro diritti esclusivi dietro corresponsione di un pagamento unico (remunerazione non ricorrente).
- (9) Ai fini della certezza del diritto si deve stabilire che, in assenza di chiare indicazioni del contrario, un trasferimento o una cessione contrattuali dei diritti sulla fissazione di un'esecuzione, conclusi prima della data entro la quale gli Stati membri devono adottare le misure di attuazione della direttiva, devono continuare a produrre i loro effetti nel periodo di estensione della durata.
- (10) Per garantire che gli artisti che hanno trasferito i loro diritti esclusivi ai produttori di fonogrammi anteriormente all'estensione della durata della protezione beneficino effettivamente di tale estensione, deve essere introdotta una serie di misure transitorie di accompagnamento, da applicarsi ai contratti tra artisti, interpreti o esecutori e produttori di fonogrammi che continuino a essere in vigore nel periodo di estensione della durata.
- (11) Una prima misura di accompagnamento transitoria deve stabilire l'obbligo per i produttori di fonogrammi di accantonare, almeno una volta all'anno, almeno il 20% dei ricavi dei diritti esclusivi di riproduzione, distribuzione e messa a disposizione dei fonogrammi che, in assenza dell'estensione della durata a seguito della lecita pubblicazione o comunicazione al pubblico, ricadrebbero nel pubblico dominio.
- (12) La prima misura di accompagnamento non deve comportare un onere amministrativo sproporzionato per i produttori di fonogrammi di piccole e medie dimensioni. Pertanto gli Stati membri hanno la facoltà di esentare taluni produttori di fonogrammi considerati piccoli o medi in base alle entrate annue derivanti dallo sfruttamento commerciale dei fonogrammi.

²⁵ GU L 167 del 22.6.2001, pag. 10.

²⁶ GU L 376 del 27.12.2006, pag. 28.

- (13) I fondi accantonati devono essere riservati esclusivamente agli artisti, interpreti o esecutori le cui esecuzioni siano fissate su fonogramma e che abbiano trasferito i loro diritti esclusivi al produttore di fonogrammi dietro corresponsione di un pagamento unico. I fondi accantonati su tale base devono essere distribuiti ai singoli artisti, interpreti o esecutori non affermati almeno una volta all'anno. Gli Stati membri potrebbero richiedere che la distribuzione di tali fondi sia affidata a società di gestione collettiva che rappresentano gli artisti. Quando la distribuzione di tali fondi è affidata a società di gestione collettiva, possono applicarsi le disposizioni nazionali sulle entrate non distribuibili.
- (14) Tuttavia, l'articolo 5 della direttiva 2006/115/CE concernente il diritto di noleggio, il diritto di prestito e taluni diritti connessi al diritto di autore in materia di proprietà intellettuale garantisce già agli artisti un diritto irrinunciabile a un'equa remunerazione per il noleggio, tra l'altro, di fonogrammi. Analogamente, nella prassi contrattuale gli artisti, interpreti o esecutori non trasferiscono di solito ai produttori di fonogrammi i loro diritti a una remunerazione equa e unica per la radiodiffusione e comunicazione al pubblico, come stabilito dall'articolo 8, paragrafo 2, della direttiva 2006/115/CE e a un equo compenso per riproduzioni per uso privato, come previsto dall'articolo 5, paragrafo 2, lettera b), della direttiva 2001/29/CE. Pertanto, ai fini del calcolo dell'importo globale che un produttore di fonogrammi è tenuto a destinare al pagamento delle remunerazioni supplementari, non si deve tenere conto dei ricavi che il produttore di fonogrammi ha ottenuto dal noleggio di fonogrammi, dalla remunerazione equa e unica per la radiodiffusione e comunicazione al pubblico e dall'equo compenso per copia privata.
- (15) Una seconda misura di accompagnamento transitoria deve stabilire che i diritti sulla fissazione dell'esecuzione tornino agli artisti, interpreti o esecutori qualora un produttore di fonogrammi non metta in vendita un numero congruo di copie di un fonogramma che, in assenza di estensione della durata, sarebbe caduto nel pubblico dominio, o non metta a disposizione del pubblico lo stesso fonogramma. Di conseguenza i diritti del produttore di fonogrammi sul fonogramma in parola devono scadere per evitare una situazione in cui tali diritti coesistano con quelli che gli artisti, interpreti o esecutori hanno sulla fissazione dell'esecuzione, nella misura in cui questi ultimi diritti non siano più trasferiti o ceduti al produttore di fonogrammi.
- (16) Questa misura di accompagnamento deve altresì garantire che un fonogramma non sia più protetto una volta messo a disposizione del pubblico dopo un certo periodo a decorrere dall'estensione della durata della protezione poiché i titolari dei diritti non lo sfruttano o il produttore del fonogramma oppure gli artisti, interpreti o esecutori non possono essere localizzati o identificati. Se, dopo aver recuperato i diritti, l'artista, interprete o esecutore ha avuto un periodo di tempo ragionevole per rendere accessibile al pubblico il fonogramma che, senza l'estensione della durata della protezione, non sarebbe più protetto, ma tale fonogramma non è accessibile al pubblico, i diritti sul fonogramma e sulla fissazione dell'esecuzione devono scadere.
- (17) Poiché gli obiettivi delle misure di accompagnamento proposte non possono essere sufficientemente conseguiti dagli Stati membri, in quanto misure nazionali in questo ambito porterebbero a una distorsione delle condizioni di concorrenza o inciderebbero sull'ambito di applicazione dei diritti esclusivi di un produttore di fonogrammi, che sono definiti dalla legislazione comunitaria e possono essere quindi conseguiti in maniera migliore a livello comunitario, è opportuno che la Comunità adotti misure in conformità del principio di sussidiarietà, come stabilito dall'articolo 5 del trattato.

Conformemente al principio di proporzionalità enunciato nel citato articolo, la presente direttiva non va al di là di quanto necessario per il raggiungimento degli obiettivi auspicati.

- (18) In taluni paesi le composizioni musicali con testo beneficiano di un periodo unico di protezione, calcolato a decorrere dalla morte del coautore che muore per ultimo, mentre in altri Stati membri si applicano periodi di protezione separati per la musica e il testo. Le composizioni musicali con testo sono in gran prevalenza scritte a più mani. Ad esempio, un'opera è spesso il frutto di un librettista, autore del testo, e di un compositore, autore della musica. Inoltre, in generi musicali come il jazz, il rock e la musica pop, il processo creativo è spesso di natura collaborativa.
- (19) Di conseguenza l'armonizzazione della durata della protezione per le composizioni musicali con testo è incompleta, il che dà origine ad ostacoli alla libera circolazione delle merci e dei servizi, ad esempio dei servizi di gestione collettiva transfrontalieri.
- (20) Occorre pertanto modificare di conseguenza la direttiva 2006/116/CE,

HANNO ADOTTATO LA PRESENTE DIRETTIVA:

Articolo 1

La direttiva 2006/116/CE è modificata come segue:

- (1) La seconda frase dell'articolo 3, paragrafo 1, è sostituita dal testo seguente:
- "Tuttavia:
- se una fissazione dell'esecuzione con un mezzo diverso dal fonogramma è lecitamente pubblicata o lecitamente comunicata al pubblico durante detto periodo, i diritti scadono 50 anni dopo la data della prima pubblicazione o, se è anteriore, dopo quella della prima comunicazione al pubblico;
 - se una fissazione dell'esecuzione in un fonogramma è lecitamente pubblicata o lecitamente comunicata al pubblico durante detto periodo, i diritti scadono 95 anni dopo la data della prima pubblicazione o, se è anteriore, dopo quella della prima comunicazione al pubblico."
- (2) Nella seconda e nella terza frase dell'articolo 3, paragrafo 2, la cifra "50" è sostituita dalla cifra "95".
- (3) All'articolo 10 è inserito il paragrafo 5 seguente:
- "5. L'articolo 3, paragrafi 1 e 2, nella versione modificata dalla direttiva [// *inserire: n. della direttiva di modifica*]/CE, continua ad applicarsi solo alle fissazioni di esecuzioni e fonogrammi per i quali l'artista, interprete o esecutore, e il produttore di fonogrammi sono ancora protetti in virtù delle presenti disposizioni al [*inserire la data prima della quale gli Stati membri sono tenuti ad attuare la direttiva di modifica, come indicato all'articolo 2 che segue*]."
- (4) È inserito il seguente articolo 10 bis:

"Articolo 10 bis

Misure transitorie relative all'attuazione della direttiva [// *inserire: n. della direttiva di modifica*]/CE

1. In assenza di chiare indicazioni del contrario, un contratto concluso anteriormente al [*inserire la data prima della quale gli Stati membri sono tenuti ad attuare la*

direttiva di modifica, come indicato all'articolo 2 che segue], in virtù del quale un artista, interprete o esecutore ha trasferito o ceduto i propri diritti sulla fissazione di una esecuzione a un produttore di fonogrammi (nel prosieguo: un "contratto di trasferimento o cessione"), continua a essere in vigore oltre la data alla quale, in virtù dell'articolo 3, paragrafi 1 e 2, nella formulazione precedente alle modifiche apportate dalla direttiva *[// inserire: n. della presente direttiva di modifica]*/CE, l'artista, interprete o esecutore, e il produttore di fonogrammi non sarebbero più protetti in relazione, rispettivamente, alla fissazione dell'esecuzione e al fonogramma.

2. I paragrafi da 3 a 6 del presente articolo si applicano ai contratti di trasferimento o cessione che continuano a essere in vigore oltre la data alla quale, in virtù dell'articolo 3, paragrafi 1 e 2, nella formulazione precedente alle modifiche apportate dalla direttiva *[// inserire: n. della presente direttiva di modifica]*/CE, l'artista, interprete o esecutore, e il produttore di fonogrammi non sarebbero più protetti in relazione, rispettivamente, alla fissazione dell'esecuzione e al fonogramma.
3. Qualora un contratto di trasferimento o cessione conferisca all'artista, interprete o esecutore, il diritto a esigere una remunerazione non ricorrente, l'artista, interprete o esecutore ha il diritto di ottenere una remunerazione annua supplementare da parte del produttore di fonogrammi per ogni anno completo nel quale, in virtù dell'articolo 3, paragrafi 1 e 2, nella formulazione precedente alle modifiche apportate dalla direttiva *[// inserire: n. della presente direttiva di modifica]*/CE, l'artista, interprete o esecutore e il produttore di fonogrammi non sarebbero più protetti in relazione, rispettivamente, alla fissazione dell'esecuzione e al fonogramma.
4. L'importo globale che un produttore di fonogrammi è tenuto a destinare al pagamento della remunerazione supplementare di cui al paragrafo 3 deve corrispondere ad almeno il 20% dei ricavi ottenuti nell'anno precedente a quello cui si riferisce la remunerazione per la riproduzione, distribuzione e messa a disposizione di tali fonogrammi, in relazione ai quali, in virtù dell'articolo 3, paragrafi 1 e 2, nella formulazione precedente alle modifiche apportate dalla direttiva *[// inserire: n. della presente direttiva di modifica]*/CE, l'artista, interprete o esecutore e il produttore di fonogrammi non sarebbero più protetti al 31 dicembre dell'anno in questione.

Gli Stati membri possono decidere che un produttore di fonogrammi le cui entrate annuali complessive, nel corso dell'anno precedente quello del pagamento della predetta remunerazione non superino una soglia minima di 2 milioni di EUR non sia tenuto a consacrare almeno il 20% delle entrate che ha derivato nel corso dell'anno precedente quello del pagamento della predetta remunerazione dalla riproduzione, dalla distribuzione e dalla messa a disposizione dei fonogrammi rispetto ai quali, in virtù dell'articolo 3, paragrafi 1 e 2 nella formulazione precedente alle modifiche apportate dalla direttiva *[// inserire: n. della presente direttiva di modifica]*/CE, l'artista, interprete o esecutore, e il produttore di fonogrammi non sarebbero più protetti il 31 dicembre di detto anno.

5. Gli Stati membri possono stabilire se e in che misura il diritto a ottenere la remunerazione annua supplementare di cui al paragrafo 3 debba essere amministrato da società di gestione collettiva.
6. Se, dopo la data alla quale in virtù dell'articolo 3, paragrafi 1 e 2, nella formulazione precedente alle modifiche apportate dalla direttiva *[// inserire: n. della presente*

direttiva di modifica]/CE, l'artista, interprete o esecutore e il produttore di fonogrammi non sarebbero più protetti in relazione, rispettivamente, alla fissazione dell'esecuzione e al fonogramma, il produttore di fonogrammi cessa di mettere in vendita un numero congruo di copie di un fonogramma o di mettere lo stesso a disposizione del pubblico, su filo o senza filo, in maniera tale che ciascuno possa avervi accesso dal luogo e nel momento scelti individualmente, l'artista, interprete o esecutore può mettere fine al contratto di trasferimento o cessione. Qualora un fonogramma contenga la fissazione delle esecuzioni di una pluralità di artisti, interpreti o esecutori, gli artisti, interpreti o esecutori possono mettere fine al contratto di trasferimento o cessione solo congiuntamente. In caso di risoluzione del contratto di trasferimento o cessione in virtù della frase 1 o della frase 2, i diritti del produttore di fonogrammi sul fonogramma scadono.

Se, un anno dopo la data alla quale in virtù dell'articolo 3, paragrafi 1 e 2, nella formulazione precedente alle modifiche apportate dalla direttiva [// *inserire: n. della presente direttiva di modifica*]/CE, l'artista, interprete o esecutore, e il produttore di fonogrammi non sarebbero più protetti per quanto concerne rispettivamente la fissazione dell'esecuzione e il fonogramma, il fonogramma in questione non è messo a disposizione del pubblico, su filo o senza filo, in maniera tale che ciascuno possa avervi accesso dal luogo e nel momento scelti individualmente, i diritti del produttore di fonogrammi e degli artisti, interpreti o esecutori relativi alla fissazione della loro esecuzione scadono. "

- (5) È inserito il seguente articolo 1, paragrafo 7:

"La durata della protezione di una composizione musicale con testo scade 70 anni dopo la morte dell'ultima persona sopravvissuta fra le seguenti persone, a prescindere dal fatto che esse siano o meno riconosciute quali coautori: l'autore del testo e il compositore della musica."

Articolo 2

Attuazione

1. Gli Stati membri adottano e pubblicano, entro il [...], le disposizioni legislative, regolamentari e amministrative necessarie per conformarsi alla presente direttiva. Essi comunicano immediatamente alla Commissione il testo di tali disposizioni nonché una tavola di concordanza tra queste ultime e la presente direttiva.
Essi applicano tali disposizioni a decorrere dal [...].
Quando gli Stati membri adottano tali disposizioni, queste contengono un riferimento alla presente direttiva o sono corredate di un siffatto riferimento all'atto della pubblicazione ufficiale. Le modalità del riferimento sono decise dagli Stati membri.
2. Gli Stati membri comunicano alla Commissione il testo delle disposizioni essenziali di diritto interno adottate nella materia disciplinata dalla presente direttiva.

Articolo 3

La presente direttiva entra in vigore il giorno successivo alla pubblicazione nella *Gazzetta ufficiale dell'Unione europea*.

Articolo 4

Gli Stati membri sono destinatari della presente direttiva.

Fatto a Bruxelles,

Per il Parlamento europeo
Il Presidente

Per il Consiglio
Il Presidente