

An Introduction to

THE
HISTORY
OF PRINTING
TYPES

*An Illustrated Summary
of the Main Stages in the Development
of Type Design from 1440
up to the Present Day
An Aid to Type Face Identification*

BY GEOFFREY DOWDING

THE BRITISH LIBRARY
&
OAK KNOLL PRESS

THE
Modern-face
ROMANS

‘The whole question of the evolution of roman from old face to modern face is largely a question of technique, rather than the rejection of one design for another on a definite principle. In typography we shall find that mechanical improvements in the printing press and changes in the texture of paper allowed the engraver of types to produce effects which would have been impossible in the early days. It was useless for a Garamond to cut a delicately modelled serif which the processes of reproduction available would have obscured.’¹

Though founders were forbidden to copy the *romain du roi* many of them did so, but because of the fear of prosecution the plagiarists did not go as far as Grandjean himself in transforming the old-face design. Mr Johnson says that ‘thin, flat serifs and vertical shading in capitals are frequently found in the first half of the eighteenth century, when the lower-case was still in the state of transition.’² See the example on the opposite page.

It has been said that Grandjean’s *romain du roi* foreshadowed the modern face, but, in fact, it was a greater step towards the full development of that face than appears from the works in which it was first used. For this reason: Grandjean’s type was well in advance of the printing techniques of his day. It needed the improved printing presses & wove

^{1 2}A. F. Johnson. *Type Designs: their History and Development*.

papers invented later in the century to do it justice. Examples of his types printed by twentieth century methods will be found on pages 77, 78. They show clearly how far Grandjean's design had advanced towards the modern face.

Other typefounders copied the types of Baskerville and Fournier. 'Baskerville was well-known on the Continent, and is generally said to have had much influence on Didot and Bodoni.'¹ But it was not until 1784 that the first modern face appeared. Cut in the typefoundry of F. A. Didot, of the famous family of Parisian founders and printers, it was used in a prospectus announcing a work of Tasso's. This book was to be printed on an improved press introduced by F. A. Didot, and on wove paper, then being manufactured in France for the first time. Both the improved press and the wove paper gave the sharper impression necessary for the modern faces which the Didots introduced, & which they proceeded to cut with ever increasing degrees of modelling—the thin strokes finally becoming hairlines. 'The full flower of the Didot modern face can be seen in the Virgil of 1798.'²

Though these over-modelled types were criticized strongly by some of Didot's own countrymen they set a style which became popular all over Europe: modern face is still largely used in France today. By 1787 the famous printer Bodoni of Parma had copied Didot's early modern faces, (see the example, p. 82) & the German founder, J. E. Walbaum, & other European founders followed suit. England was introduced to the new style by Robert Thorne in 1800.

Characteristics of modern-face roman

STRESS OR SHADING

Vertical, i.e. thickest parts of curved forms East/West.

MODELLING, OR GRADATION FROM THICK TO THIN STROKES

Abrupt and exaggerated, that is, great contrast between thick and thin strokes.

¹ A. F. Johnson. *Type Designs: their History and Development*.

SERIFS (FEET)

Flat and unbracketed.

OTHER DISTINGUISHING FEATURES

The uniform width of the capitals in some designs combined with the features noted above make the modern faces rigid and mechanical looking.

Some contemporary modern-face romans

Bodoni (many founders), Firmin Didot (Deberny & Peignot), Walbaum (Berthold and Monotype).

loteries, l'imprimerie qui était établie près l'administration de ces dernières fut transformée en *Imprimerie des administrations nationales* & chargée des publications du Ministère de l'intérieur, de la Trésorerie nationale & des diverses administrations publiques.

Sur ces entrefaites, Anisson, directeur de l'Imprimerie nationale exécutive, c'est-à-dire de l'atelier du Louvre, fut arrêté comme conspirateur & jeté en prison. Il proposa au Gouvernement de lui céder le matériel typographique qui était sa propriété particulière tant à l'Imprimerie du Louvre que dans ses succursales. Le Comité de salut public accepta, & l'on procéda immédiatement à l'inventaire des ateliers en question. Anisson ayant été condamné à mort & exécuté, l'Imprimerie du Louvre fut exploitée pour le compte de l'État. Ensuite le matériel qui la constituait fut, pour la majeure partie, transporté à l'Imprimerie des lois installée en haut du faubourg Saint-Honoré, dans la maison de l'ancien fermier général Beaujon.

44. Grandjean's type printed by 20th century methods [228]

qu'à Dieu de le faire, & qu'au diable de le vouloir. Ne tentez donc pas de retomber à quatre pattes : personne au monde n'y réussirait moins que vous. Vous nous redressez trop bien sur nos deux pieds pour cesser de vous tenir sur les vôtres.

.....

Recherchons la première source des désordres de la société, nous trouverons que tous les maux des hommes leur viennent de l'erreur bien plus que de l'ignorance, & que ce que nous ne savons point nous nuit beaucoup moins que ce que nous croyons savoir. Or quel plus sûr moyen de courir d'erreurs en erreurs que la fureur de savoir tout ?

AVIS
AUX SOUSCRIPTEURS
DE
LA GERUSALEMME
LIBERATA
IMPRIMÉE PAR DIDOT L'AÎNÉ
SOUS LA PROTECTION ET PAR LES ORDRES
DE MONSIEUR.

LES ARTISTES choisis par MONSIEUR pour exécuter son édition de LA GERUSALEMME LIBERATA demandent avec confiance aux souscripteurs de cet ouvrage un délai de quelques mois pour en mettre au jour la première livraison. Il est rarement arrivé qu'un ouvrage où sont entrés les ornements de la gravure ait pu être donné au temps préfix pour lequel il avoit été promis : cet art entraîne beaucoup de difficultés qui causent des retards forcés ; et certainement on peut regarder comme un empêchement insurmontable les jours courts et obscurs d'un hiver long et rigoureux. D'ailleurs la quantité d'ouvrages de gravure proposés actuellement par

VIRGILII MARONIS
GEORGICA.

LIBER PRIMUS.

Quid faciat lætas segetes, quo sidere terram
Vertere, Mæcenas, ulmisque adjungere vites,
Conveniat; quæ cura boum, qui cultus habendo
Sit pecori; apibus quanta experientia parcis;
Hinc canere incipiam. Vos, o clarissima mundi
Lumina, labentem cœlo quæ ducitis annum,
Liber, et alma Ceres, vestro si munere tellus
Chaoniam pingui glandem mutavit arista,
Poculaque inventis Acheloïa miscuit uvis;
Et vos, agrestum præsentia numina, Fauni,
Ferte simul, Faunique, pedem, Dryadesque puellæ:
Munera vestra cano. Tuque o, cui prima frementem
Fudit equum magno tellus percussa tridenti,
Neptune; et cultor nemorum, cui pinguis Cere



Quousque tandem abutère, Catilina, patientiâ nostrâ? quamdiu etiam furor iste tuus nos eludet? quem ad finem sese effrenata jactabit audacia? nihilne te nocturnum præsidium Palatii, nihil urbis vigiliæ, nihil timor populi, nihil concursus bonorum omnium, nihil hic munitissimus habendi senatus locus, nihil horum ora vultusque moverunt? Patère tua consilia non sentis? con-

M. TULLIUS CICERO ARPINAS

ORATOR ATQUE PHILOSOPHUS.



Two Lines Great Primer, No. 1. NEW.

Quousque tandem abutere, Catilina, patientia nostra? quamdiu nos etiam furor iste tuus eludet? quem ad finem sese effrenata jactabit audacia? nihilne te nocturnum præsidium Palatii, nihil urbis vigiliæ, nihil timor populi, nihil concursus bonorum omnium, nihil hic munitissimus habendi senatus locus, nihil horum ora vultusque moverunt? Patere tua consilia non sentis? con-

ABCDEF GHIJKLMNOPQRST
UVWXYZ Æ Œ A B C D E F G H I J K L M
N O P Q R S T U V W X Y Z Æ Œ £ 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

PEINTURES
ANTIQUES ET INÉDITES
DE
VASES GRECS,

TIRÉES DE DIVERSES COLLECTIONS,

AVEC DES EXPLICATIONS,

PAR J. V. MILLINGEN.

ROME

IMPRIME PAR DE ROMANIS

M. DCCC. XIII.

nici, jam antiquissimis temporibus, ob libertatis avitæ immensum studium ac fortissimam defensionem, Romanis juxta Grecisque monumentis celebratissimi, claritudinem vos nunc uni, cum vicinis atque federatis vestris, eisdem rebus, quibus olim majores vestri, per universum terræ orbem, apud omnes gentes, populos, atque reges, sedulo summâ cum laude ac gloriâ tuemini. tum etiam constat, nullam gentem, nullos gentium reges vel principes, bonarum literarum curam tam arctè cum armorum studio conjunxisse, ac vos hætenus fecistis; etiam in extremo bellorum ac pugnarum ardore armorumque crepitu scholas juventuti erudiendæ crebrius aperiundo, literarumque secretiorum cultores per ingentia premia è longinquioribus terris exciando. Vnde mihi etiam spes baud dubia, sed fiducia certa, bos quoque meos labores vobis fore non ingratos nec inacceptos: utique quum ipsum hoc opus potissimâ sui parte in vestro solo, id est, in inchoato ac gratissimo Musarum domicilio, Lugduno ad Rhenum, productum sit. Cui ego

* 3

loco

Of the
and the
conve

We
practi
letter,
out th
to ro
the se
cond
certai

In
liber
He re
case
lowe
to so
Al
taine
cursi

1 A. F.

*The
Modernized
Italics*

Of the italic faces, we have already noted the Aldine, the Vicentino and the group which is the contemporary of old-face roman. Here it is convenient to describe the fourth group—the modernized italics.

We have seen that the setting of whole books in italic was a common practice in the sixteenth century. This use of italic as an independent letter, that is, as a type form distinct from roman, continued throughout the seventeenth century also, no attempt being made to mate italic to roman until Grandjean cut the *romains du roi*. But in the first half of the seventeenth century appeared an italic which is remarkable for its condensation, an effect in part obtained by the designer romanizing certain letters—see the m and n, and also the a in our illustration.

In Grandjean's cutting of an italic for the *romain du roi* 'we find a deliberate attempt to make the secondary type conform to the roman.'¹ He romanized the a, m and n, & thus made the slope of the italic lower-case more regular. He was the first to introduce the straight-shanked lower-case h in italic (previously *h*). The slope of his italic capitals was to some extent regularized also.

Alexandre, Grandjean's successor at the Imprimerie Royale, maintained this trend towards modernization. By 1712 he had altered the cursive beginning strokes of the lower-case letters. He 'reduced these

¹A. F. Johnson, *Type Designs: their History and Development*.

*Ne crions point contre les plaisirs que nous
n'avons plus, ne condamnons point des
choses agréables qui n'ont que le crime de
nous manquer.*

*C'est par l'aversion secrète pour la jus-
tice qu'on aime mieux donner que de rendre,
& obliger que de reconnaître : aussi voyons-
nous que les personnes libérales & généreuses
ne sont pas ordinairement les plus justes.*

*On peut vivre avec des indifférents, ou
par bienséance, ou par la nécessité du com-
merce : mais comment passer sa vie avec
ceux qu'on a aimés, & qu'on n'aime plus?*

Saint-Évremond.

52. Grandjean's italic for the 'romains du roi' [233]

strokes until they were something half-way between serifs and the pen-strokes of the old face.¹ Below, we show a five line example of Alexandre's italic, cut between 1712 and 1716, in which the alterations in these beginning strokes may be seen in the letters i, j, m, n, p, r and u.

*La magnificence & la galanterie n'ont jamais paru en France avec
tant d'éclat, que dans les dernières années du règne de Henry Second.
Ce prince était galant, bien fait & amoureux; quoique sa passion pour
Diane de Poitiers, Duchesse de Valentinois, eût commencé il y avait
plus de vingt ans, elle n'en était pas moins violente, & il n'en donnait*

Pierre Simon Fournier in his *Modèles des Caractères*, published in 1742, remarks how greatly his italic differs from all previous designs. Based to some extent on the formal hands of the engravers, & on the changes introduced by Grandjean and his successors, his italic shows not only a considerable differentiation between thick and thin strokes but an important innovation in the serif treatment of certain lower-case letters, e.g. *m*, *n*, *p* and *r*: he romanized the serifs of these letters. In his specimens of 1742 (our example is taken from his *Modèles*) it will be noticed also that they are inclined and bracketed. From the same examples it will be seen that Fournier regularized the slope of his italic letters and dispensed with ligatured, or tied, letters. He 'carried the idea of conformity with roman further than any earlier designer.'² Bodoni, in Italy, and Rosart in the Netherlands were among the designers who based their italics on those of Fournier.

Notwithstanding the popularity of Fournier's italics they were soon superseded by the italics cut by the Didots to mate with their fully developed modern-face romans. In the first of these Didot cursives the top serifs of the lower-case letters are roman (though unbracketed) but by 1812 they had discarded these serifs and were producing 'cursives of mechanical rigidity, with no life of their own, and not intended to be used on their own.'³ See example on page 95. Mr Johnson says that cursives of this kind killed italic as an independent letter.

As Baskerville's roman foreshadowed the modern face roman in England, so likewise did his italic (which was a lighter, more regular,

¹²³A. F. Johnson. *Type Designs: their History and Development*.

l'en empêche, en lui prouvant que la rade de Lisbonne avait été formée exprès pour que cet Anabatiste s'y noyât. Tandis qu'il le prouvait a priori, le vaisseau s'entr'ouvre, tout périt à la reserve de Pangloss, de Candide et de ce brutal matelot qui avait noyé le vertueux Anabatiste; le coquin nagea heureusement jusqu'au rivage, où Pangloss et Candide furent portés sur une planche.

Quand ils furent revenus un peu à eux, ils marchèrent vers Lisbonne; il leur restait quelque argent, avec lequel ils espéraient se sauver de la faim après avoir échappé à la tempête.

A peine ont-ils mis le pied dans la ville, en pleurant la mort de leur bienfaiteur, qu'ils sentent la terre trembler sous leurs pas; la mer s'élève en bouillonnant dans le port, et brise les vaisseaux qui sont à l'ancre. Des tourbillons de flammes et de cendres couvrent les rues et les places publiques; les

and evenly sloped letter than the old face) foreshadow the modernized italics. The influence of Baskerville's design may be seen in the work of other founders—Isaac Moore of Bristol (1768), Alexander Wilson of Glasgow, William Martin, and that of Richard Austin (1786).

Robert Thorne produced, *circa* 1800, the first English modern face italic & other London founders were quick to follow him in producing a variety of lifeless modern italic faces.

Characteristics of modernized italics

Characteristics of the modernized group of italics are the great contrast between thick and thin strokes & the mechanical regularity of slope (as compared with the italics of the old-face group). The letters *m* and *n* are romanized, i.e. the tops or shoulders are squared. The use of the straight-shanked *h*, in place of the round-shanked *h*, is a feature of this group.

The serifs of the capitals, and of the ascenders of the lower-case are flat and unbracketed, and in some types in this group the letters *m*, *n*, *p*, *r*, have roman, unbracketed serifs at the tops of the stems, flat both above and below. This type of serif never appeared in English italics. The same serifs in other members of the group are flat on top but bracketed below, i.e. carefully shaped in a curve on the underside, and, in some, cursive beginning strokes are still used though these have lost any calligraphic quality.

Some contemporary modernized italics

Bodoni (many founders), Firmin Didot (Deberny & Peignot), Walbaum (Berthold and Monotype).

pu , en observant néanmoins de faire quelques changemens qui m'ont paru nécessaires , comme de mettre les Capitales au niveau des longues du bas de Casse , cela fait une plus belle uniformité , les anciens étoient dans l'usage de les faire un peu plus petites ; j'ai donné aux angles de ces mêmes Capitales un peu plus de quadrature ainsi qu'à quelq' autres Lettres minuscules , où j'ai ôté un certain arrondissement qui se trouve dans l'angle des traits perpendiculaires & horizontaux , cela sert à leur donner beaucoup plus de dégagement , à les détacher les uns des autres , & à rendre les traits plus distincts. Mais la différence que l'on trouvera entre mes Italiques & celles des anciens , dont la plupart servent encore aujourd'hui , sera beaucoup plus grande : on reconnoît toujours dans plusieurs la main des grands Maîtres qui les ont faits , par la justesse & l'égalité des traits , mais on peut aussi y reconnoître un certain air d'antiquité que j'ai jugé à propos de réformer ; c'est pourquoi j'ai suivi mon goût sur cette sorte de Caractères en le rapprochant un peu plus de notre manière d'écrire , & distinguant bien surtout les pleins & les déliés ; comme on peut en faire la différence sur le champ , en prenant le premier Livre que l'on trouvera sous la main , & le comparant avec ceci ; je ne dirai rien de plus sur cet article.

Dans le dessein que j'avois formé de graver tous les Caractères nécessaires pour faire une Fonderie complete , je me suis trouvé embarrassé pour sçavoir quelle force de corps je suivrois pour chacun , ces corps se diversifiant presqu'autant qu'il y a d'Imprimeries différentes. Un Cicero ou un petit-Romain , par exemple , est plus fort ou plus foible dans un endroit que dans un autre. J'entends ici par force de corps , l'épaisseur juste & déterminée que devoit avoir la matiere sur laquelle la lettre est figurée , ou la distance toujours égale des lignes d'un même Caractère , & dont le défaut d'exécution cause beaucoup d'inconvéniens par le mélange qui arrive souvent des Fontes , Cadrais ou Espaces de différentes forces de corps , par le désordre & la confusion qui en résultent , & dont bien de mauvaises impressions sont le fruit.

A N A T O M I C A L figures are made in two very different ways; one is the simple portrait, in which the object is represented exactly as it was seen; the other is a representation of the object under such circumstances as were not actually seen, but conceived in the imagination. Bidloo has given us specimens of the first kind; Eustachius of the latter.

That figure which is a close representation of nature, and which is finished from a view of one subject, will often be, unavoidably, somewhat indistinct or defective in some parts: the other, being a figure of fancy, made up perhaps from a variety of studies after *NATURE*, may exhibit in one view, what could only be seen in several objects; and it admits of a better arrangement, of abridgement, and of greater precision. The one may have the elegance and harmony of the natural object; the other has commonly the hardness of a geometrical diagram: the one shews the object, or gives perception; the other only describes, or gives an idea of it. A very essential advantage of the first is, that as it represents what was actually seen, it carries the mark of truth, and becomes almost as infallible as the object itself.

GREAT PRIMER, No. 1. NEW.

Quousque tandem abutere Catilina,
patientia nostra? quamdiu nos etiam
furor iste tuus eludet? quem ad
finem sese effrenata jactabit auda-
cia? nihilne te nocturnum præsi-
dium palatii, nihil consensus bono-
rum omnium, nihil hic munitissimus
habendi senatus locus, nihil horum
ora vultusque moverunt? patere
tua consilia non sentis? constrictam
jam omnium horum conscientia te-
neri conjurationem tuam non vides?
quid proxima, quid superiore nocte

ABCDEFGHIJKLMNQRST
UVWXYZÆŒ £1234567890

ABCDEFGHIJKLMNQRSTUVWXYZÆ

*Quousque tandem abutere Catilina,
patientia nostra? quamdiu nos etiam
furor iste tuus eludet? quem ad finem
sese effrenata jactabit audacia? nihilne
te nocturnum præsidium palatii, nihil
urbis vigilæ, nihil timor populi, nihil
consensus bonorum omnium, nihil hic
munitissimus habendi senatus locus, ni-
hil horum ora vultusque moverunt?
patere tua consilia non sentis? constrictam
jam omnium horum conscientia te-
neri conjurationem tuam non vides?*

ABCDEFGHIJKLMNQRST
UVWXYZÆŒ

AVIS.

J'ai dû suivre et adopter l'ordre numérique pour la dénomination de mes caractères, au lieu des noms insignifiants et souvent bizarres conservés encore aujourd'hui dans presque toutes les imprimeries, tels que Perle, Parisienne, Nompaille, Mignonne, Petit texte, Gaillarde, Petit romain, Philosophie, Cicéro, Saint Augustin, etc., lesquels n'offrent aucune idée de leurs proportions particulières ni de leur corrélation, qui en effet existe rarement entre eux d'une manière exacte.

Cet ordre numérique, le seul vraiment convenable, a été ainsi établi par mon père; et le nom de chacun de ses caractères particuliers en présentait à-la-fois le signalement. Il a donc donné à celui qu'il a voulu prendre pour point de départ, et qui répond à peu près au petit caractère connu dans les imprimeries sous la dénomination de Nompaille, une proportion fixe et invariable, la ligne de pied-de-roi. Il l'a nommé le six, parceque le corps de ce caractère contient six points, ou six sixièmes de ligne. Le sixième de ligne, ou le point, est la plus petite partie qu'il soit possible de fondre, soit comme espace entre les mots, soit comme interligne. Ainsi donc le six comprend dans son corps, c'est-à-dire avec les lettres longues d'en haut et d'en bas, telles que b, p, etc. (ou simplement la lettre j, dont le point et la queue complètent la dimension totale); le corps six, dis-je, comprend une ligne juste de pied-de-roi: le sept comprend une ligne, plus un sixième de ligne, ou sept points, etc.

A ces dimensions établies j'ai ajouté des corps intermédiaires, ou demi-points, afin d'obtenir et de présenter plus de richesse et de variété dans les proportions des différents corps; et par là, du six au douze, j'ai augmenté de six le nombre de mes caractères. Leur progression graduelle est ainsi d'un demi-point seulement, ou d'un douzième de ligne; et ce douzième de ligne dans toute l'étendue du corps n'augmente que d'un trente-deuxième de ligne environ la grosseur la plus apparente dans chaque caractère, je veux dire celle des lettres médiales, telles que i, m, n, u, r, etc. Il est impossible d'établir des nuances moins sensibles entre les corps différents. Au-delà il n'y auroit plus que confusion, et mélange inévitable dans les caractères d'une imprimerie.

Tous ceux-ci ont été gravés sous mes yeux, d'après les modèles que j'ai fixés généralement pour les différents types, et les changements particuliers que j'ai fait subir à quelques uns d'entre eux, notamment au g, et à l'y. Depuis environ dix années consécutives, pendant lesquelles j'ai employé assez régulièrement à peu près trois heures par jour à ce travail avec M. Vibert, actuellement sans doute l'un de nos plus habiles graveurs en lettres, ou poinçons, mes retouches les plus multipliées, mes indications les plus minutieuses, peut-être même mes caprices de perfectionnement, qui souvent m'ont porté à recommencer deux ou trois fois les mêmes types, n'ont pu refroidir son zèle, ni me laisser entrevoir le terme de sa patience.

S'il est vrai que dans les arts industriels il existe un point où il faut s'arrêter, je ne pense pas y être parvenu. Aussi me propose-je de rectifier successivement plusieurs types qui me paroissent susceptibles d'amendement: et les corrections enfin que je n'aurai pas su faire n'échapperont pas au goût sûr et déjà exercé de mon fils, aujourd'hui mon associé, dans peu d'années mon successeur.